Jerrold Levinson

Contemplar el arte

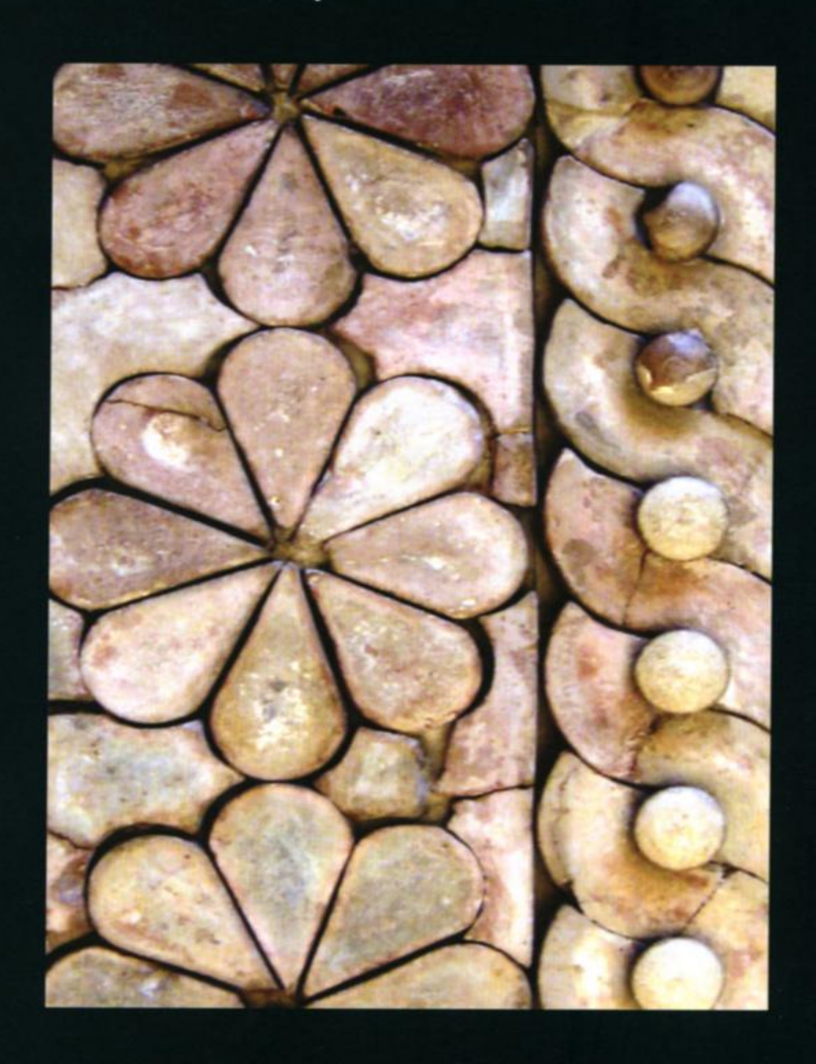
Ensayos de estética



Jerrold Levinson

Contemplar el arte

Ensayos de estética





Contemplar el arte

Ensayos de estética

Traducción de

Francisco Campillo

Del mismo autor

en La balsa de la Medusa:

177. Ética y estética

Jerrold Levinson

Contemplar el arte

Ensayos de estética

La balsa de la Medusa, 199

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

Filosofía, serie dirigida por

Francisca Pérez Carreño

Título original: Contemplating Art. Essays in Aesthetics

Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-144-0

Índice

Origen de los ensayos

«La irreducible historicidad del concepto de arte», «The Irreducible Historicality of the Concept of Art», British Journal of Aesthetics 42 (2002): 367-79.

«Las obras de arte como artefactos», «Artworks as Artifacts», en E. Margolis y S. Laurence (eds.), Creations of the Mind (Oxford, Oxford University Press, 2006).

«La emoción como respuesta al arte» («Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain»), en M. Hjort y S. Laver (eds.), Emotions and the Arts (Oxford, Oxford University Press, 1997), 20-34.

«Elster y la creatividad artística», «Elster on Artistic Creativity» en B. Gaut y P. Livingston (eds.), The Creation of Art (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), 235-56.

«Sonido, gesto, espacio y la expresión de la emoción en la música» («Sound, Gesture, Spatial Imagination and the Expression of Emotion in Music»), European Review of Philosophy 5 (2002): 137-50.

«Expresividad musical y oír-como-expresión», «Musical Expresiveness as Hearability-as-Expresion», en M. Kieran (ed.), Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art (Oxford, Blackwell, 2005), 192-206.

«Formas de arte no existentes y el caso de la música visual», «Nonexistent Artforms and the Case of Visual Music», en A. Haapala, J. Levinson y V. Rantala (eds.), The End of the Art and Beyond: Essays after Danto (Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1997), 122-39.

«Música como narración y música como drama», «Music as Narrative and Music as Drama», Mind and Language 19 (2004): 428-41.

«Música de cine y acción narrativa», «Film Music and Narrative Agency», en D. Bordwell y N. Carroll (eds.), Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Madison, University of Wisconsin Press, 1996), 254-88.

«La valoración de la música», en P. Alperson (ed.), Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998), 93-108 [anteriormente en Revue Internationale de Philosophie 198 (1996): 593-614].

«El pensamiento musical», «Musical Thinking», Midwest Studies 27 (2003): 59-68.

«Escalofríos musicales», «Musical Chills» [anteriormente como «Musical Frissons», Revue Française d'Etudes Américaines 86 (2000): 64-76; y «Musical Chills and Other Delights of Music», en J. Davidson (ed.), The Music Practitioner (Aldershot, Ashgate Publishing, 2004), 335-51].

«Wollheim y la representación visual», «Wollheim on Pictorial Representation», Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998): 227-33.

«¿Qué es el arte erótico?», «What Is Erotic Art?» [«Erotic Art», en E. Craig, ed., The Routledge Encyclopedia of Philosophy (London, Routledge, 1998), 406-9].

«Arte erótico e imagen pornográfica», «Erotic Art and Pornographic Pictures», Philosophy and Literature 29 (2005): 228-40.

«Dos nociones de interpretación», «Two Notions of Interpretation», en A. Happala y O. Naukkarinen (eds.), Interpretation and its Boundaries (Helsinki, Helsinki University Press, 1998), 2-21.

«¿Quién teme a la paráfrasis?», «Who's Afraid of Paraphrase?», Theoria 67 (2001): 7-23.

«Intencionalismo hipotético: propuestas, objeciones y réplicas», «Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections and Replies», en M. Krausz (ed.), On the Single Right Interpretation (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2002), 309-18.

«Propiedades estéticas, fuerza evaluadora y diferencias de sensibilidad», «Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility», en E. Brady y J. Levinson (eds.), Aesthetic Concepts: Essays after Sibley (Oxford, Oxford University Press, 2001), 61-80.

«¿Qué son las propiedades estéticas?», «What Are Aesthetic Properties?», Proceedings of the Aristotelian Society. Supplement 78 (2005): 211-27.

«La estética de Schopenhauer», «Schopenhauer's Aesthetics» [«Schopenhauer, Arthur», en M. Kelly (ed.), The Encyclopedia of Aesthetics (New York, Oxford University Press, 1998), 245-50].

«La norma del gusto de Hume: el verdadero problema», «Hume's Standard of Taste: The Real Problem», Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2002): 227-38.

«El concepto de humor», «The Concept of Humour» [«Humour», en E. Craig (ed.), The Routledge Encyclopedia of Philosophy (London, Routledge, 1998), 562-67].

«El valor intrínseco y la idea de una vida», «Intrinsic Value and the Notion of a Life», Journal of Aesthetics and Art Criticism 62 (2004): 319-29.

Introducción

Contemplar el arte es la tercera de mis colecciones de ensayos sobre filosofía del arte, y sigue la línea de Music, Art, and Metaphysics (1990) y The Pleasures of Aesthetics (1996). Los tres volúmenes pueden situarse en el ámbito de lo que podría llamarse «corriente principal de la estética analítica» o «estética en la tradición de la filosofía analítica»[1]. El presente volumen reúne el grueso de mi trabajo en tal campo durante los últimos diez años, y contiene veinticuatro ensayos, lo que le hace considerablemente más extenso que sus predecesores. Este tamaño se explica, en parte, por el hecho de que da cuenta de una década de estudio; pero también resulta relevante a tal efecto la inclusión en él de un ensayo, «Música de cine y acción narrativa», que es ya de por sí casi un pequeño libro[2].

He agrupado los ensayos en siete partes, basándome en razones fundamentalmente temáticas. La Parte I contiene cuatro ensayos sobre el arte en general, en los que se plantean problemas sobre teoría del arte no vinculados a un tipo específico de manifestación. La Parte II, la más larga del libro, incluye una serie de estudios que tratan de problemas propios de la música, la forma artística que ha constituido mi principal preocupación como esteta. La Parte III reúne tres trabajos concernientes a la pintura; y los tres incluidos en la Parte IV tratan sobre la interpretación y, más concretamente, sobre la interpretación de la literatura y el lenguaje literario. La Parte V consiste en dos ensayos sobre la naturaleza de las propiedades estéticas, ese tipo de propiedades que exhiben fundamentalmente, si no de modo exclusivo, las obras artísticas; la VI está formada por dos artículos que afrontan cuestiones de estética histórica. Por último, los trabajos contenidos en la Parte VII tratan de dos temas: el humor y el valor intrínseco, que quizá caigan fuera del ámbito de la estética tal y como esta es normalmente entendida, pero cuya relevancia de cara a afrontar los problemas centrales de la disciplina debería considerarse innegable.

En el ensayo que abre el volumen, «La irreducible historicidad del concepto de arte», vuelvo una vez más a las tesis histórico-intencional que he venido defendiendo desde la publicación de mi primer artículo sobre el tema en 1979[3]. Después de volver a formular brevemente mi tesis, según la cual, y en

esencia, lo artístico consiste en ser creado para ser considerado y tratado al igual que se consideran o tratan ciertas obras de arte –o que hemos tomado como tales– del pasado, hago hincapié, en particular, en la relevancia que el factor histórico tiene en tal tesis, factor que da cuenta de un aspecto ineludible del concepto moderno de arte y que condena a la inadecuación a cualquier concepción puramente formal o funcional de lo artístico. Dedico la mayor parte del ensayo a responder a ciertas reservas sobre la tesis histórico-intencional, aunque, dado que tales cuestionamientos parecen no tener fin, no albergo la esperanza de haber sido capaz de responder a todas las objeciones que sobre la misma pueden encontrase en estudios recientes sobre la materia[4]. El segundo de los trabajos, «Las obras de arte como artefactos», está relacionado también con mi teoría de la artisticidad, pero aquí la atención se centra sobre el carácter de artefactualidad de las obras de arte, un concepto que la teoría presupone. En él, planteo mis ideas sobre la artefactualidad de las obras de arte como contrapunto a las recientes contribuciones sobre el tema llevadas a cabo por Paul Bloom y Amie Thomasson. Frente a Bloom, quien pretende extender la teoría histórico-intencional a todos los artefactos, yo defiendo la opinión de que las obras de arte constituyen un tipo particular de ellos, en cuanto poseen, solamente y quizá a diferencia del resto de tipos de artefacto, condiciones de necesidad histórico-intencionales. Por su parte, frente a Thomasson, quien sostiene que la elaboración de un artefacto implica necesariamente una idea sustantiva de lo que se está haciendo, yo mantengo que la concepción de obra de arte implicada en la creación artística, aunque no carezca de contenido, es tan vaga como pueda serlo el concepto de un objeto.

«La emoción como respuesta al arte» supone un examen de la gama de problemas filosóficos que pueden ser planteados bajo ese epígrafe. Identifica cinco de ellos, dedicando mayor atención a los dos primeros, concretamente, la naturaleza de las respuestas emocionales al arte y el problema de las respuestas emocionales a entidades de ficción de las que sabemos que efectivamente lo son (lo que con frecuencia se conoce como «la paradoja de la ficción»). Pero también se presta atención a la misteriosa razón por la que obtenemos satisfacción a partir del arte que expresa o evoca emociones negativas (lo que se ha venido en llamar «la paradoja de la tragedia»); y a la cuestión de cómo las obras de arte abstractas son capaces de expresar o evocar emociones de manera general. «Elster y la creatividad artística» es un estudio acerca de lo que de sustancioso puede decirse sobre los procesos o

principios de la creatividad en el arte, de la mano de un examen de la provocadora discusión sobre la creatividad artística planteada por el sociólogo John Elster. Discrepo con las tesis de Elster sobre la creatividad en el arte como una mera cuestión de optimizar la elección de una serie de recursos dentro de las limitaciones que entran en acción después de otro estadio de elección de limitaciones anterior; y también discrepo con algunas de las consecuencias de cara a la evaluación, tanto generales como específicas, que de sus tesis se extraen.

Todos los ensayos pertenecientes a la Parte II hacen referencia principalmente a la música, y la mayor parte de ellos guardan relación con otros escritos anteriores míos. Los dos primeros se ocupan del problema de la expresividad musical, de cómo esta ha de ser analizada y en qué consiste percibirla o experimentarla. «Expresividad musical y oír-comoexpresión» no supone sino una continuación de otro texto anterior titulado simplemente «Musical Expressiveness»[5], y defiende el análisis del fenómeno al que alude su título, según el cual, la música expresa una emoción u otro estado mental en tanto nos induce a oírla como la expresión personal o cuasi-personal de tal estado. Entre las muy diversas y enfrentadas teorías sobre la expresividad musical, se someten a examen crítico, sobre todo, las de Malcolm Budd, Stephen Davies, Robert Stecker y Roger Scruton. «Sonido, gesto, espacio, y la expresión de la emoción en música», que, además de hacer referencia a «Musical Expressiveness», también somete a reelaboración material un ensayo todavía más lejano en el tiempo, «Authentic Performance and Performance Means»[6], pone el énfasis, primero, en el papel que desempeña la captación del gesto musical en la expresividad propia de este tipo de arte, y, segundo, en la función que la imaginación espacial tiene a la hora de hacerlo.

«Formas de arte no existentes y el caso de la música visual» es, si atendemos a la fecha de su elaboración, el más antiguo de los ensayos que en este volumen se recogen, pues fue escrito para una conferencia sobre el futuro del arte impartida en Lahti, Finlandia, en 1990. La primera parte, quizá algo fantasiosa, no se centra específicamente en la música, sino que intenta, más bien, esbozar un marco general para reflexionar sobre formas de arte posibles aunque no existentes, proporcionando una serie de fórmulas esquemáticas para generarlas en abstracto. La segunda, y más concreta, parte del ensayo toma como objeto de estudio la relativa no existencia de la

música visual, a pesar de los numerosos intentos realizados durante años en esa dirección, y propone una explicación del reincidente error de proponerla como una forma de arte posible.

Los dos siguientes trabajos tratan desde diferentes puntos de vista de la relación de la música con el ámbito de lo narrativo. «Música como narración y música como drama» plantea intencionadamente la cuestión de si la música, especialmente cuando se la considera como sucesión de propiedades o estados expresivos, puede ser entendida provechosamente como un cierto tipo de narración. La respuesta que se da es negativa, aunque con cautelas; por el contrario, se defienden las tan atractivas características que presentaría una posible postura alternativa, concretamente la que debemos a los musicólogos Anthony Newcombe y Fred Maus, que entienden la música expresiva como una emoción dramatizada más que narrada. «Música de cine y acción narrativa», que, como ya ha sido apuntado, es el ensayo más extenso de esta colección, se ocupa tanto del cine como de la música. Pretende arrojar luz, tomando como punto de partida la tesis de la creación de la ficción trazada por los planteamientos de Kendall Walton, y aportando una extensa cantidad de ejemplos sobre los modos y medios mediante los que la música extrínseca a un film afecta su contenido ficcional, identificando dos modos distintos en los que ello puede ocurrir: uno, en el que tal música es adscrita al narrador cinematográfico del film; y otro, en el que tal música se adscribe, con menor frecuencia, al director implícito del mismo.

El siguiente ensayo, «La valoración la música», es un intento de identificar principios intermedios con referencia a los cuales pueda justificarse con coherencia la valoración de una música como buena, donde por esos principios intermedios entiendo principios cuya especificidad se sitúa entre las posiciones extremas de que, por un lado, la música es buena si proporciona experiencias satisfactorias a los oyentes apropiados, y, por otro, de que la música es buena si despliega tal o cual conjunto de características técnicas a las que se cree productoras del valor musical, tales como la estructura monotemática o una armonía coherente. Los planteamientos de «La valoración de la música» nacen de los defendidos en un ensayo anterior, «¿Qué es el placer estético?»[7], lugar en el que propongo que el rasgo distintivo de la satisfacción estética en el arte es que se trata de una satisfacción que deriva de la atención que se centra, sobre todo, en la

relación entre el contenido y la forma y la forma y el contenido, en una obra de arte concreta. Posteriormente, se ilustran esos principios llamados intermedios de evaluación musical, a los que llegamos de la mano de la mencionada idea de satisfacción estética con una de las sonatas de piano de Schubert, la Sonata en La mayor, D. 959.

Los dos últimos ensayos de la Parte II, «El pensamiento musical» y «Escalofríos musicales», al igual que «Formas de arte no existentes y el caso de la música visual», abordan cuestiones de estética musical que hasta ahora no han sido objeto corriente de discusión, si es que alguna vez lo han sido. «El pensamiento musical», que comienza con un referencia a las dispersas reflexiones de Wittgenstein sobre la comprensión de la música, plantea la cuestión de si hay una forma distintiva, no verbal, de pensar de la que puede decirse que la música, o bien la composición o ejecución de la misma, sea ejemplo. Se ofrece una respuesta afirmativa y se apuntan tres posibles candidatos para constituirse en ese pensamiento «musical» diferenciado; para ilustrarlos se hace referencia a una serie de ejemplos extraídos de la música, sobre todo a la Sonata «Tempestad» de Beethoven y a la versión que Stan Getz realiza de «La chica de Ipanema», original de Antonio Carlos Jobim y Vinicius da Moraes. De todos los ensayos que forman esta colección, «Escalofríos musicales» es el único que ha sufrido una evolución significativa, ya que su primera redacción data de alrededores de 1998; después fue publicado dos veces, bajo diferentes títulos, y, siendo sincero, he de confesar que mis reflexiones sobre el tema siguen aún en curso, a pesar del compromiso adquirido de publicarlo otra vez aquí. Es también el único ensayo que he escrito hasta la fecha cuyo estímulo principal fue un estudio empírico[8], relacionado con un fenómeno musical que siempre me ha fascinado, esos característicos y normalmente placenteros «escalofríos», «estremecimientos», que ciertos pasajes musicales provocan en muchos de sus oyentes. En todo caso, tras describir el fenómeno y situarlo en el ámbito global de los placeres musicales, y después de analizar y juzgar insuficientes las explicaciones que del fenómeno y su alcance han ofrecido los psicólogos cognitivos, intento por mi parte elaborar una explicación más satisfactoria, la cual ejemplifico con una obra para piano de Scriabin, su Estudio en Do# menor, op. 42, no. 5.

La Parte III desplaza el objeto de estudio hacia el campo de las artes visuales. «Wollheim sobre la representación pictórica» fue escrito como

contribución a un simposio en honor del distinguido esteta Richard Wollheim, y comienza con un resumen que muestra mis simpatías por su tan influyente teoría de la pintura en términos de la intención llevada a cabo con éxito de que los espectadores disfruten de un cierto tipo de experiencia de ver-en, ante una imagen que representa un asunto dado. Al tiempo que coincido con la tesis básica de la teoría de Wollheim, la cual convierte un cierto tipo de experiencia visual propia de espectadores apropiados en el criterio de éxito de una representación pictórica, difiero con él respecto a si esa experiencia es invariablemente la de ver-en, dada la doble atención, al tema y a la forma, que esa noción, tal y como la concibe Wollheim, necesariamente implica. Por mi parte, esbozo una visión alternativa, wollhemiana en espíritu, aunque más cercana que las actuales propuestas a la clásica tesis de Gombrich de pintar como un acto que implica algo parecido a una ilusión. Concretamente, lo que propongo es que un cuadro que representa cierto tema está compuesto de una forma tal, que transmite una experiencia de ver-como-si a su objeto, pero no una experiencia que pueda dar lugar a las falsas creencias típicas de la ilusión.

Como resulta evidente, los dos siguientes ensayos, pertenecientes a la Parte III, tienen un tema común, concretamente lo erótico en el arte. «¿Qué es el arte erótico?», versión ampliada de un artículo para una enciclopedia publicado en 1998, y mi primera incursión en este campo, alude directamente a la pregunta reflejada en su título. La respuesta que aquí se ofrece no está pensada en absoluto para desconcertar al lector: el arte erótico es, primero, arte; y, segundo, erótico. En términos menos enigmáticos, diremos que el arte erótico es el arte que pretende satisfacer sexualmente a sus espectadores mediante contenidos sexuales explícitos, y que, al hacerlo, logra su propósito al menos hasta un cierto límite. Esta respuesta recurre para ser corroborada a una gama de ejemplos sobre el tema, algunos incontrovertidos y otros quizá menos; como complemento, se identifica en el propio arte erótico una serie de subcategorías. «Arte erótico e imagen pornográfica», que, al igual que su predecesor, concentra su atención en lo visual, fue escrito en respuesta a un ensayo de 2001 obra de Matthew Kieran, motivado este en parte por las ideas sobre la distinción entre lo erótico y lo pornográfico expuestas al final de mi «¿Qué es el arte erótico?». Mientras Kieran sostiene que no existe incompatibilidad, ni aun una tensión digna de ser tenida en cuenta, entre algo que sea pornografía y algo que sea arte erótico, yo defiendo, y me esfuerzo en demostrarlo, que sí existe tal

tensión, y que, de hecho, los dos estatus son incompatibles. Dicho esto, nada se deriva en relación con la cuestión de que la pornografía, aunque no sea arte, pueda resultar o no, por distintas razones, digna de valor.

Otra vez se cambia el objeto de atención, ahora en la Parte IV, cuyos tres ensayos se ocupan en su mayor parte de la literatura y el lenguaje literario. Aun así, el primero de ellos se centra en un ámbito más general. «Dos nociones de interpretación» pone de relieve una distinción entre interpretaciones semánticas, o entre distintas actividades implicadas en la interpretación semántica misma, que además atraviesa la gama de fenómenos tanto verbales como no verbales. La distinción en cuestión es la existente entre interpretaciones que intentan responder a la pregunta «¿Qué significa efectivamente tal y tal cosa?» y las que atienden a la cuestión «¿Qué podría significar tal y tal cosa?»; siendo la primera ejemplo de un modo determinativo, y la segunda, de un modo exploratorio de interpretar. En el resto del ensayo me ocupo de investigar, mediante una serie de ejemplos literarios y no literarios, la relación existente entre los modos determinativo y exploratorio de interpretación en una ocasión dada, y las diversas, a veces interconectadas, motivaciones con las cuales se afrontan cada uno de esos modos de interpretar.

En «¿Quién teme a la paráfrasis?» me dirijo específicamente a la interpretación de la metáfora. Mi tesis fundamental, opuesta a la bien conocida opción adoptada por Donald Davidson, es que las metáforas, por mucho que su fuerza o poder imaginativo puedan aventajar a su contenido semántico, normalmente poseen, efectivamente, unos significados relativamente definidos, unos significados que merecen la etiqueta de «metafóricos» y que una paráfrasis puede en gran medida expresar. La clave de nuestra actitud hacia las metáforas es entenderlas como emisiones en contextos lingüísticos específicos, que adquieren sus significados en esos contextos a pesar de que no existan reglas de tipo semántico para anticiparlos. Como ejemplos, analizo metáforas provenientes tanto de contextos literarios como no literarios. La idea del significado literario como un tipo de significado de las emisiones constituye, básicamente, el fundamento de la visión de la interpretación literaria conocida como «intencionalismo hipotético», la cual he defendido en dos ensayos anteriores[9]. En «Intencionalismo hipotético: propuestas, objeciones y réplicas» vuelvo a formular concisamente mi idea, que sitúa el significado de

un texto literario no en lo que su autor intentó que quisiera decir (lo que podría llamarse «significado del emisor»), ni en lo que se puede decir que el texto significa como fragmento de una lengua en abstracto (lo que podría llamarse «significado textual»), sino, dicho en líneas generales, en lo que una audiencia adecuada podría razonablemente hipotetizar que un autor situado en unas coordenadas contextuales ha querido decir al elaborar precisamente el texto que compuso. Después, procedo a considerar un buen número de objeciones que otras líneas de investigación han planteado a mi propuesta, para finalmente intentar responder a las mismas. Pero, como la nuestra es normalmente un área de investigación muy activa y fecunda, me equivocaría si pensara que mis réplicas a las objeciones a la tesis histórico-intencional de la artisticidad constituyen la última palabra sobre la cuestión[10].

Los temas en los que se centran los dos ensayos de la Parte V, continuadores de mi anterior «Aesthetic Supervenience»[11], son tan metafísicos como estéticos. La cuestión central es la naturaleza y objetividad de las propiedades estéticas, especialmente aquellas que pertenecen a las obras de arte. En ambos ensayos defiendo el realismo estético, según el cual cabe afirmar que las propiedades estéticas existen, que son propiedades «bona fide», y que su posesión constituye la condición de verdad de las atribuciones estéticas verdaderas. En la primera parte de «Propiedades estéticas, fuerza evaluadora y diferencias de sensibilidad», escrito en 1977 para una conferencia en honor del tan influyente esteta británico Frank Sibley, esbozo una muy «sybleana» tesis de las atribuciones estéticas, si bien con un compromiso metafísico mayor que el que el propio Sibley estaría dispuesto a admitir, subrayando el límite hasta el que en casi todas esas atribuciones puede encontrarse una esencia descriptiva, sea cual sea la fuerza evaluativa que puedan llevar consigo, y sea cual sea el grado en que las mismas puedan resultar ser implícitamente relativas a ciertos tipos de receptores. Posteriormente, me dedico a formular y responder a un variado número de temas que se pueden plantear dentro del realismo estético. En «¿Qué son las propiedades estéticas?» amplío mi defensa del realismo estético a la cuestión de cómo hemos de entender las propiedades en general y las estéticas en particular. Lo que propongo es que, al menos, los casos paradigmáticos de las últimas han de ser entendidos como modos de apariencia de alto nivel perceptual. Al desarrollar esta propuesta no hago sino encarar el controvertido problema de si las propiedades estéticas son

dependientes-de-respuesta o no, o, dicho de otro modo, si esas propiedades no pueden ser entendidas o analizadas sino en términos de las respuestas de unos receptores apropiados[12]. Finalmente, concluyo sugiriendo que las propiedades normalmente entendidas como estéticas forman un espectro, que va desde unas que son claramente dependientes de respuesta a otras que claramente no lo son, con una enorme variedad de grados intermedios.

Los dos ensayos contenidos en la Parte VI abordan temas de historia de la estética. Mi propósito en «La estética de Schopenhauer», escrito como artículo para una enciclopedia, es en gran parte expositivo. Comienzo con la relación de Schopenhauer y Kant, y el punto hasta el que la filosofía de la estética de el gran pesimista se apoya en la metafísica kantiana, incluso más de lo que lo hace en su estética; después, pretendo destacar la amplitud de la visión de Schopenhauer sobre la función del arte y sobre las experiencias estéticas tan liberadoras que hace posible. Al final, encaro el problema de cómo la música, la cual, según Schopenhauer, se nos presenta en su forma más pura con una voluntad ciega, incesante y aborrecible, puede, a pesar de ello, proporcionarnos una experiencia estética del más alto nivel, justificando así que Schopenhauer la sitúe en el lugar más importante entre las artes. Mi ánimo en «Hume y su La norma del gusto: el verdadero problema» tiene, a diferencia del anterior, un carácter más polémico que erudito. Allí planteo una persistente polémica sobre la autoridad de la crítica de arte, cuestión que debería importar a todo aquel para quien las artes ocupan en la vida un lugar relevante; y ubico este problema en relación con Hume y su búsqueda de un estándar del gusto en su famoso ensayo. Paso después a esbozar una solución compleja al problema, al que, quizá provocativamente, etiqueto como el verdadero problema que Hume nos dejó, una solución cuya complejidad se ve justificada por lo espinoso del dilema en cuestión.

«El concepto de humor», también concebido como artículo para una enciclopedia, da cuenta de las principales teorías sobre el humor en la tradición filosófica, para proponer después una nueva idea de la esencia de lo humorístico, al que se considera a menudo como una propiedad estética. Mantengo que tal esencia no radica en percibir una incongruencia, ni en sentir una cierta superioridad, ni en su poder para activar experiencias de alivio, sino en su disposición para producir una afección de un tipo ligado específicamente a la risa. Llamo a esta tesis la «teoría afectiva del humor».

A continuación, se discuten y relativizan algunas objeciones recientes a la misma. Por lo que se refiere a las causas o mecanismos a través de los cuales se activa lo humorístico, discuto los pros y los contras de la principal teoría que sigue esa línea, la conocida como «teoría del humor como incongruencia», y tomo partido por quienes sostienen que quizá es la resolución de la incongruencia, más que la incongruencia per se, lo que está más cerca de la esencia de la cuestión.

Por último, en «El valor intrínseco y la idea de una vida», abordo un problema perteneciente a la teoría general del valor, que va más allá de los límites de la estética como tal, aunque las preocupaciones estéticas sirvan en un momento dado para poner de relieve la naturaleza de la tesis sobre el valor intrínseco a la que finalmente pueda llegarse. Esa tesis hace referencia a la forma que los juicios sobre valor intrínseco que admiten justificación –en líneas generales, lo que es de valor en sí mismo o por sí mismo– deben tomar, o dicho de otro modo, el tipo de cosa de la que puede decirse justificadamente que tiene valor intrínseco. La postura aquí defendida, que intenta mediar entre las teorías basadas en el objeto y las basadas en la experiencia de lo que es intrínsecamente valioso, es la de que solo una vida sensible rica es el único sujeto posible de un juicio justificable sobre el valor intrínseco. Una consecuencia de esta tesis es su desacuerdo con G. E. Moore respecto al posible valor intrínseco de un mundo bello aunque carente de seres dotados de sensibilidad, una célebre fábula presente en sus Principia Ethica. Pero una consecuencia más importante es sugerir, si es que estoy en lo cierto, una estrecha conexión entre la noción de una vida sentiente rica y la idea misma de valor intrínseco.

Debo dar las gracias a todas las personas siguientes por sus útiles comentarios sobre los ensayos recogidos aquí en las varias etapas de su evolución: Lars-Olaf Ahlberg, José Bermúdez, Paul Boghossian, Malcolm Budd, Noël Carroll, David Chalmers, Ted Cohen, Jean-Pierre Cometti, Jack Copelan, Gregory Currie, David Davies, Stephen Davies, Rafael de Clercq, Sabine Döring, John Doris, Hubert Eiholzer, John Fisher, Berys Gaut, Alessandro Giovannelli, Stan Godlovitch, Mitchel Green, Arto Haapala, Garry Hagberg, Robert Hatten, Peter Lamarque, Keith Lehrer, Paisley Livingston, Mike Martin, Derek Matravers, Fred Maus, Aaron Meskin, Daniel Nathan, Alex Neill, David Novitz, Elisabeth Pacherie, Derek Pereboom, Paul Pietroski, Diane Proudfoot, Aaron Ridley, Mark Rollins,

Anthony Savile, Martin Seel, Roger Shiner, Elliot Sober, Robert Stecker, Joseph Tolliver, Saam Triveldi, Kendall Walton, Alicyn Warren, Susan Wolf y Nick Zangwill.

Por último, gracias a Peter Momtchiloff por su ayuda y su ánimo, y a Ludmilla Kolokolova por su cariño y apoyo durante el proceso de realización del libro.

Notas al pie

[1] Para una visión de esta corriente teórica se invita al lector a consultar J. Levinson (ed.), The Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford, Oxford University Press, 2003). Allí también podrá encontrarse una amplia referencia al trabajo fuera de ella.

[2] De hecho, fue publicado como tal en Francia, bajo el título La musique de film: fiction et narration (Pau, Presses Universitaires de Pau, 1999).

[3] «Defining Art Historically», British Journal of Aesthetics 19 (179): 232-50, reimpreso en Music, Art and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990). A este le siguieron dos ensayos posteriores que exponen y defienden la teoría: «Refinig Art Historically» (1989), reimpreso en Music, Art and Metaphysics, y «Extending Art Historically» (1993), vuelto a publicar en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[4] Dos importantes críticas que aparecieron después de la publicación del ensayo, y a las que, por tanto, no pude responder allí, son Nigel Warburton, The Art Question (Londres, Routledge, 2003), cap. 4; y Victor Yelverton Haines, «Recursive Chaos in Defining Art Recursively», British Journal of Aesthetics 44 (2004): 73-83.

[5] Vid. The Pleasures of Aesthetics.

[6] Vid. Music, Art and Metaphysics.

[7] Vid. The Pleasures of Aesthetics.

[8] Dirigido por el neuropsicólogo Jaak Panksepp.

[9] «Intention and Interpretation in Literature» y «Messages in Art», ambos en The Pleasures of Aesthetics.

[10] Un importante conjunto de obras recientes sobre el tema, del que no se da cuenta aquí es, por ejemplo, Paisley Livingston, Art and Intention (Oxford,

Oxford University Press, 2005).

[11] Vid. Music, Art and Metaphysics.

[12] Como parece ser el caso, por ejemplo, de propiedades como ser nauseabundo o repugnante.

I

Arte

1

La irreducible historicidad del concepto de arte*

I. INTRODUCCIÓN

Defiendo que nuestro concepto actual de arte es mínimamente histó-rico en el sentido siguiente: que algo sea o no arte depende ineludiblemente de lo que ha sido considerado arte en el pasado. En otras palabras, creo que la historia del arte está implicada lógicamente en el modo en el que opera el propio concepto de arte, y que cierta parte de esa historia está implicada, ya sea de manera opaca o transparente, en la apelación de artisticidad que toda obra realiza[1]. Frente a ello, conceptos como «cuadrado», «rojo», «cerdo», «montaña» y otros por el estilo no son, obviamente, históricos en ese sentido: si se aplican o no a algo no parece depender de la misma manera de aquello a lo que se aplicó en el pasado; y para usarlos de modo correcto no se necesita recurrir a la historia particular de su aplicación correcta.

Lo esencial de la concepción histórico-intencional del arte que defiendo es esto: algo es arte si y solo si fue ideado o proyectado para ser considerado en conjunto como es o fue considerada correctamente alguna forma de arte anterior. Como es evidente, mi concepción atribuye esencialmente al arte la propiedad de historicidad mínima apuntada ante riormente[2]. En este breve ensayo renunciaré a defender el tipo de definición completa de arte que me inclino a respaldar, y que he intentado desarrollar en tres ensayos previos[3]. Tampoco haré demasiado caso a ciertas cuestiones relacionadas con la suficiencia de una condición histórico-intencional de cara a definir la artisticidad[4], y otras referentes a la necesidad del componente intencional en ella[5], para así poder centrarme en la necesidad, de un tipo u otro, del componente histórico.

Mi ambición en el recorrido que me propongo llevar a cabo es, por tanto, modesta. Pretendo solo dos cosas. La primera es subrayar la necesidad de la dimensión histórica a la hora de dar cuenta de modo válido de la artisticidad.

La segunda consiste en esbozar algunas respuestas a ciertas objeciones que han sido planteadas recientemente a la concepción histó-rico-intencional del arte, la mayor parte de las cuales desafían la insistencia en el elemento histórico ineludible propio de tal concepción. Además, al tiempo que subrayo el carácter histórico del concepto de arte, espero mostrar cómo ciertas consideraciones de carácter no historicista llevadas a cabo por algunos teóricos, por ejemplo, los afines a las tesis institucionalistas o funcionalistas, que parecen ser relevantes en ciertos ejemplos de artisticidad, proporcionan, por el contrario, una razón fundamental o de apoyo para sostener la esencia histórica que propongo.

II. OBJECIONES Y RÉPLICAS

Paso, de este modo, a considerar diversas objeciones presentadas contra la teoría histórico-intencional del arte, ofreciendo las respectivas réplicas.

Objeción sobre la implausibilidad de una definición recursiva del arte[6]

Algunos teóricos se han opuesto a la definición histórico-intencional del arte con el argumento de que se trata de una definición recursiva, o también de que implica que el arte puede ser definido recursivamente, cosas ambas que para ellos están lejos de ser una conclusión feliz. Pero, estrictamente hablando, la acusación no es correcta. Mi definición básica de arte es cuestión-de-un-paso, tal y como resulta evidente incluso en la reconstrucción que Stecker hace de ella. Lo que yo propongo es que la extensión total del concepto de arte en una tradición dada puede ser explicada mediante una definición recursiva, pero no que nuestro concepto presente de arte haya de ser explicado mediante tal recursión. Dicho de otro modo, es cierto que mi definición implica que la totalidad del arte en una tradición dada tiene una estructura recursiva, pero eso no equivale a que yo haya definido el arte recursivamente. Al subrayar que la definición histórico-intencional de arte no es recursiva, estoy rechazando que las nociones de primer arte y Ur-arte,

con las que se puede pensar que tales recursiones comienzan, sean componentes de nuestro concepto de arte, y que lo que entendemos por obra de arte ahora sea algo que o es o está relacionado con ejemplos de un primer arte o de Ur-arte. Esto es, por supuesto, para bien, ya que sería implausible mantener que tales nociones son parte de la comprensión ordinaria de lo que es la artisticidad.

Objeción sobre descendientes no deseados de las Ur-artes[7]

Los antecedentes ancestrales de las actividades artísticas, como las pinturas rituales de las cuevas, también pueden resultar ser antecedentes de prácticas actuales que son claramente no artísticas, como es el caso de la caza de un ciervo con un rifle de alto calibre. Pero, si ello es así, parece que mi definición entendería estas equivocadamente como arte.

Mi réplica es la siguiente. Aunque es posible concebir esa clase de fallos de la definición, es posible que, en los presuntos casos de este tipo, el vínculo que va desde las actividades del pasado remoto y las de hoy en día no sea precisamente del tipo adecuado, esto es, una invocación-intencional-hacia-el-pasado. En otras palabras, el principio generador de esas otras secuencias, las que comienzan con algún Ur-arte y desembocan en actividades claramente no artísticas, no son probablemente del tipo correcto capaz de generar las cadenas que definen el arte. Habría que examinar muy cuidadosamente una supuesta cadena errónea concreta, una que nos condujera desde un inequívoco Ur-arte a un inequívoco no-arte, para valorar con justicia la fuerza de esta objeción. En cualquier caso, no está claro que tales cadenas superen el examen.

Objeción sobre la obsolescencia de las concepciones de arte

Aquí tenemos una formulación rigurosa de esta clase de objeción, tomada de Noël Carroll:

Levinson supone que algo puede ser arte hoy solo en caso de que confirme algún tipo de consideración, tratamiento, o modo de apreciación que fue apropiado al menos para algunas obras de arte en el pasado. El problema es que no todo modo de apreciación que fue aplicado a las obras de arte en el pasado está eternamente a nuestra disposición. Algunos de esos modos pueden haber quedado históricamente obsoletos[8]…

Después Carroll procede a proporcionarnos un contraejemplo concreto, para con ello ilustrar su acusación general. Se trata de un poco instruido cuidador de pollos llamado Jones, alguien sumido en antiguas creencias, que se propone realizar una obra de arte. «En concreto, mata a un montón de pollos en un tiempo récord para con ello propiciar a los dioses. Además, presenta la masacre como una obra de arte: invita a los espectadores a apreciarla, a valorarla, o a considerarla en términos de su efectividad como un medio de ser propicio a los dioses»[9]. De acuerdo con Carroll, como propiciar a los dioses era una intención presente en ciertas obras de arte del pasado, y puesto que tales obras fueron correctamente apreciadas en términos de esa intención, mi teoría debe reconocerla como una buena consideración de creación artística (para su apreciación como ejemplo de una propiciación de la divinidad. Y debe, por tanto, calificar la acción de Jones como obra de arte, lo cual, dado que Jones no puede ser visto ni como un artista conceptual ni como autor de una performance, parece equivocado. «La intención [de Jones] es simplemente la de hacer algo que ha de ser considerado… como un vehículo para propiciar a los dioses, en la que propiciar a los dioses fue una vez una intención artística reconocida»[10].

Ahora bien, la conclusión de Carroll es injustificada. El problema con esta objeción es que confunde una sola, aislada, consideración apropiada para algunas obras de arte del pasado con un conjunto integral, completo de consideraciones apropiado para algunas obras de arte del pasado. Solo siendo intencionalmente ideado para lo último, no para lo primero, es como un objeto adquiere, según mi teoría, el estatus de artístico[11]. Aunque algunas obras de arte antiguas –por ejemplo, tragedias o templos– fueran ideadas con la intención de ser apreciadas como ejemplos de propiciación a los dioses, no se deriva de ello, desde luego, que fueran ideadas, únicamente, con la intención de ser apreciadas en tal sentido. Sin lugar a dudas, fueron también ideadas para otras consideraciones, incluyendo los aspectos emocionales,

formales y simbólicos de tal obra. De aquí que la escena de la matanza de pollos de Jones, al ser ideada solo para ser apreciada como una instancia de pretender propiciar a los dioses, no constituye un acto ideado para su consideración en el modo el que otras obras de arte del pasado fueron, como un todo, correctamente consideradas[12]. De modo que la acusación de que la definición falla cuando alude a modos ya obsoletos de considerar el arte falla en sí misma. Y es que los conjuntos totales de consideraciones apropiadas para identificar las obras de arte del pasado nunca se hacen obsoletos, en lo que atañe a su potencial para conceder el derecho de serlo a obras de arte futuras; aunque, por supuesto, puedan dejar de gozar del favor del público o dejen de estar de moda.

Objeción sobre la posible ascensión de obras atractivas,

aunque no artísticas, al rango de obras de arte

Debemos admitir que hay casos en los que objetos muy atrayentes, aunque puramente utilitarios, son con posterioridad tratados como obras de arte por alguien o por un grupo, en contra o en ausencia de intención artística alguna por parte de su creador. Pero me gustaría apuntar que es erróneo pensar que tal fenómeno convierta a esos objetos en obras de arte: el público, la audiencia, los consumidores en general no pueden convertir ciertas cosas en arte simplemente tratándolas como tales. Es cierto, en lo referente a objetos estéticamente atrayentes del mundo real de la cultura, como recipientes, cuchillos, máscaras, cortinas, alfombras, etc., que resulta muy poco plausible que algunos de ellos hayan sido ideados o concebidos de manera puramente utilitaria. Por tanto, cuando los exhibimos en museos no es necesario decir que estamos transformando o alterando su estatus, sino simplemente reconociendo el carácter cuasi artístico que ya tienen, al menos en parte, en tanto que creaciones. Por otra parte, es posible que algunos de esos objetos, por ejemplo, los utilizados en rituales mágicos, pensados para invocar a los espíritus o intentar manipular las fuerzas de la naturaleza, realmente no se adecúen a los fondos habituales de un museo de arte, dada la idea constitutiva original de sus creadores, por muy interesantes desde el punto de vista histórico, o por muy avanzados desde el punto de vista artístico, que puedan parecer.

En todo caso, al menos podemos decir al respecto que esos ejemplos de obras generalmente consideradas como artísticas, que carecen del tipo apropiado de ideación intencional por parte de sus creadores, son bastante discutibles como contraejemplos decisivos frente a una concepción histórico-intencional de la artisticidad.

Objeción sobre el confuso estatus del primer arte[13]

¿Qué asegura al primer arte su estatus como un arte tal que es verdaderamente arte desde un principio y que, por tanto, es capaz de servir como anclaje a esa cadena de obras de arte que, según las teorías históricas, abarca desde el primer arte hasta el presente? Stephen Davies plantea la dificultad del siguiente modo: «El primer arte debe ser ya arte en el tiempo en que obras de segunda generación se convierten en arte, pues de 30 otra manera esas obras no serían arte como resultado de estar en la relación apropiada que definiría el arte respecto a ese primer arte»[14]. Así las cosas, la teoría histórico-intencional parece no poder proporcionar una respuesta aceptable, ya que el primer arte no está, por definición, relacionado con ningún primer arte anterior de la manera crucial en que la teoría propone la relación histórico-intencional propia de la creación artística.

Ya he intentado en otro lugar proporcionar soluciones a este problema, algunas de las cuales, debo admitirlo, no son válidas[15]. La respuesta que ofrezco ahora es que el primer arte es, sin duda, arte en el momento de su producción, pero lo es en un sentido algo diferente, o por una razón ligeramente distinta, que lo es el arte subsiguiente[16]. Es obvio que el primer arte de una tradición dada se apoya en un Ur-arte (el último no-arte progenitor de obras de arte en esa tradición) en una relación parecida a la que mantiene el segundo arte con el primero, y a la que el arte subsiguiente mantiene con el arte que lo precede. La relación en cuestión es, en líneas generales, la de ser concebido para ser tratado o considerado del mismo modo en que los objetos anteriores fueron apropiadamente tratados o considerados. Pero, puesto que los objetos de Ur-arte no son arte, este no puede ser descrito unívocamente como una ideación proyectada con el fin de ser considerado del modo en que el arte anterior fue a su vez considerado apropiadamente. Sigue existiendo una diferencia irreducible entre Ur-arte y

primer arte, aparte de la mera precedencia temporal, diferencia que consiste en el hecho de que, mientras tanto para las obras de Ur-arte como de primer arte hay ciertas consideraciones o tratamientos que son apropiados para ambas, solo las últimas son ideadas para su consideración o tratamiento del modo en que las primeras son apropiadamente consideradas o tratadas. Aunque tanto los productos del Ur-arte como del primer arte sean artefactos, cuyas identidades están dirigidas por intenciones, la intencionalidad que hace al primer arte precisamente arte indiscutiblemente se refiere a cosas y actividades anteriores, cosa que no sucede con la intencionalidad que hace del Ur-arte precisamente Ur-arte.

En cualquier caso, si hemos de englobar tanto al primer arte como al último, parece que necesitamos una definición más desarrollada de lo que es arte; y, además, ha de ser una definición disyuntiva en su forma. Sería que algo es arte si y solo si o bien (a) satisface la definición básica o (b) es un ejemplo de primer arte, es decir, una de esas «cosas» de las que cualquier otro arte, que satisfaga la definición básica, provenga.

Objeción sobre el antropocentrismo[17]

Es posible que los antiguos habitantes de Marte, activos en tiempos remotos, pudieran haber creado arte, aunque sus artefactos no hubieran estado relacionados intencionalmente con obras de arte humanas precedentes, tal y como la teoría que defiendo requiere. Supongamos, en ese caso, que respondemos liberalizando la teoría de modo que pueda permitirse que un objeto sea arte en virtud de estar relacionado intencionalmente del modo correcto con obras posteriores pertenecientes al arte humano. Con ello la situación no mejoraría mucho. Damos por sentado que la liberalización de la teoría implicaría que los marcianos no podrían haber sabido que sus artefactos fueran arte hasta que los seres humanos llegaran miles de años después, lo que parece antiintuitivo. La objeción concluye, por tanto, que la teoría histórico-intencional no daría cuenta del concepto de arte en general, ya que considera «algo que es contingente… [en concreto, la realización histórica concreta del arte]… como algo esencial para el mismo»[18].

Ejemplos de este tipo, que dirigen nuestra atención sobre obras de arte y prácticas artísticas posibles que preceden a la historia entera de la humanidad, parecen exigir, sin duda, ciertas modificaciones de la definición histórico-intencional tal y como fue originalmente propuesta. Y es que, claramente, aquellas serían obras de arte que carecerían de conexiones intencionales –incluso opacas a sus creadores– con anteriores obras de arte humanas[19], dada la hipótesis de que esas obras no existieran. En cualquier caso, la liberalización que propongo para afrontar el problema no es la que me he aventurado a sugerir más arriba, de que las obras en cuestión son arte por mantener las relaciones intencionales correctas con posteriores obras de arte humanas. Más bien, lo que defiendo es que podemos con toda justicia considerar que tales obras han sido producidas por los marcianos para ser arte en virtud de (a) proceder de la práctica reflexiva de elaborar e idear tales objetos para ser considerados similares a los de nuestra propia práctica artística, o de (b) haber sido ideadas y creadas para gozar de ciertas consideraciones reconocidas en la evolución contingente de nuestra propia historia del arte, o bien de (c) la conjunción de (a) y (b)[20]. En tal sentido, podríamos etiquetar la tesis liberalizada como teoría histórico-intencional extendida.

¿Y qué hay del argumento sobre el conocimiento, que se aplica tanto a la teoría extendida como a la original? Parece que hay dos cuestiones distintas. Primera, ¿ podrían esos artistas marcianos haber sabido que estaban, a la luz de nuestra teoría, haciendo arte?; segunda, dado que podrían no haberlo sabido, ¿es esto inaceptablemente contraintuitivo?

La respuesta a la primera pregunta es complicada. Tenemos ciertas cosas que esos marcianos, al tiempo que creaban arte, podrían haber sabido: (a) que estaban haciendo «esas» cosas para alcanzar un cierto tipo de consideración o tratamiento; (b) que estaban haciendo esas cosas para que fueran consideradas o tratadas como ciertas cosas hechas por ellos para ser consideradas o tratadas adecuadamente. Tenemos, por otro lado, ciertas cosas que ellos, al tiempo que creaban arte, claramente no podrían haber sabido: (c) que estaban haciendo cosas que habrían de ser consideradas o tratadas al aparecer en la tradición de algún arte terrestre futuro; (d) que estaban haciendo cosas que habrían de ser consideradas o tratadas como ciertas cosas antiguas realizadas por ellos al igual que el arte de la Tierra se relaciona típicamente con el arte que le precede en la misma Tierra. Pero

parece que es (c) o (d) lo que ellos deberían haber sabido para saber que estaban creando arte, si es que seguimos la teoría histórico-intencional extendida. De tal modo, ellos podrían, sin duda, no haber sabido que estaban creando arte, según nuestro concepto actual, aunque lo que la teoría extendida dijera de ello fuera correcto. Es decir, ellos podrían no haber sabido que sus meros objetos eran arte en el específico sentido reflexivohistórico pleno que identifico ahora como nuestro; aunque, podrían, por supuesto, haber sabido que lo que ellos creaban era * arte *, donde * arte * es algún predecesor no histórico de nuestro concepto actual de arte, que ha sido en mayor o menor medida adecuado para las creaciones artísticas de nuestra cultura anteriores a comienzos del siglo veinte.

Y ahora la respuesta a la segunda cuestión: ¿hasta qué punto es contraintuitivo? Propiamente hablando, no mucho[21]. Lo que acabamos de ver es que esos marcianos podrían no haber sabido que sus objetos eran arte tal y como lo entendemos ahora, es decir, arte en el sentido reflexivohistórico-actual específico en que defiendo que el nuestro lo es en la actualidad. Pero como también hemos visto, ellos pueden, en virtud de su conocimiento de (a), haber sabido perfectamente que lo que practicaban era * arte *; en otras palabras: podrían haber sabido que estaban haciendo arte en un sentido basado-en-la-forma-y-función sin más no equivalente al sentido con el que operamos en el presente.

Otra versión más reciente de la objeción sobre el antropocentrismo de las teorías históricas del arte es como sigue: «Su tesis de una conexión histórico-artística no es suficientemente predictiva: podría haber objetos artísticos que fueran identificables como tales, pero que no estuvieran en ninguna relación histórico-artística significativa con ningún objeto de nuestro arte»[22]. Pero no se trata de que una tradición de creación de objetos deba ya estar en una relación histórico-artística relevante con algo perteneciente a nuestra tradición artística para que así pueda constituir una tradición de creación artística, sino, más bien, de que podemos decir que si a algo que está fuera de nuestra tradición artística puede ser incluido bajo nuestro concepto de arte, es porque podemos relacionarlo de manera correcta con nuestra tradición artística y, en particular, con las consideraciones normativas que han emergido en ella como un hecho contingente.

Consideremos finalmente una pregunta deliberadamente exagerada: ¿pudo haber arte hace un millón de años, en un planeta de la constelación de Bitelchús, si la historia humana no hubiera ocurrido jamás? Pues… sí y no. La respuesta es negativa, creo, si se entiende el arte en el sentido específico actual, condicionado por la historia que tiene en este momento, a comienzos del siglo veintiuno. La respuesta es afirmativa, pienso, si se habla únicamente de objetos creados de ciertas maneras, para ciertos tipos de recepción, todos ellos definidos intrínsecamente. Pero eso, aunque puede que haya servido alguna vez como nuestro propio concepto de arte, y quizá tan recientemente como hace un siglo, ahora ya no sirve más.

Objeción sobre la multiplicidad de tradiciones artísticas[23]

Esta objeción, planteada en origen por Stephen Davies, ha sido formulada de manera precisa por Robert Stecker:

Davis admite que las definiciones históricas del arte explican cómo algo es una obra de arte relacionándolo con una tradición dada. De todos modos, mantiene que tales definiciones estarán incompletas «hasta que se ofrezca un criterio para distinguir las tradiciones artísticas de otros procesos o prácticas culturales continuados a lo largo de la historia». Si hay diferentes tradiciones artísticas, y si algo es una obra de arte solo en relación con alguna de esas tradiciones, entonces la explicación de por qué algo es una obra de arte no estará completa sin ninguna definición de lo que convierte a algo en tradición artística[24].

Y esta es la clave, en palabras del propio Davies: «Una definición que caracterice la creación artística como algo relativo al mundo del arte, y que permita la existencia de mundos del arte autónomos, debe explicar cómo los mundos del arte lo son de un mismo tipo. Se hace necesario una formulación clara de lo que hace, de los diversos mundos del arte, precisamente mundos del arte »[25].

Como resultado, Davies concede la posibilidad de extender la definición histórica de arte de modo que cubra el arte no-occidental, puesto que puede decirse qué es lo que convierte a una práctica concreta de ideación de un

objeto, caracterizada por la invocación intencional retroactiva a sus predecesores, en una práctica artística, y no otra cosa. Davies sugiere que esto ha de hacerse reconociendo el carácter esencial que los intereses y consideraciones estéticos, al menos en sus estadios iniciales, tienen en cualquier práctica que pueda ser tenida en cuenta como artística, sin importar cuánto puede haber divergido de sus raíces estéticas originales.

Esta es una propuesta viable en relación a lo que, al examinar las tradiciones artísticas conocidas, hace de ellas tradiciones artísticas y no tradiciones históricas en su esencia, pero de algún otro tipo de creación. Pero mientras Davies defiende los orígenes necesariamente estéticos de cualquier tradición que haya de ser reconocida como artística como un hecho incuestionable, al que se llega después de reflexionar tanto sobre la ubicuidad del arte en la cultura humana como en la universalidad de los intereses estéticos en los comienzos de las tradiciones artísticas, yo preferiría historizar aún más y, por tanto, hacer más contingente el papel de la estética a la hora de caracterizar las prácticas artísticas.

Lo que yo quiero decir es que sí, posiblemente algo que pudiéramos reconocer como mundo del arte o práctica artística exhibiría siempre preocupaciones estéticas, al menos en sus orígenes, pero eso es porque las preocupaciones estéticas surgieron y persistieron fundamentalmente durante miles de años en la tradición occidental de la creación artística. En otras palabras, no es ni un extraño accidente ni una verdad conceptual que algo que reconocemos como práctica artística haya llevado consigo el cultivo y la atención dispensadas por la humanidad hacia los rasgos estéticos de la cosas; se trata solo de que esas son las preocupaciones que fueron originalmente y durante años dominantes de modo incuestionable en lo que conocemos sin pensar como nuestra práctica del arte.

Objeción sobre la posible semántica bidimensional del término «arte»[26]

Gregory Currie ha defendido que si el arte ha de ser entendido como un concepto histórico en sentido relevante, es decir, donde «la auténtica identidad de nuestro concepto de arte dependa de la historia»[27], entonces habrá de existir un concepto (a) «que sea nuestro concepto actual», (b)

«donde el hecho de que sea nuestro concepto dependa de alguna cuestión histórica contingente», (c) donde, si la historia hubiera sido diferente, algún otro concepto o conceptos de arte podrían haber sido el nuestro, (d) donde haya «algún concepto global que los reúna a todos», mostrando así que «todos son, sin duda, conceptos de arte». Después Currie mantiene que esta es la estructura conceptual que exhiben los conceptos de clases naturales, como «agua», y que, igualmente, el de «arte», si ha de ser histórico, debe exhibir la misma característica general de los conceptos de clases naturales, aunque por ello no se defienda que el arte sea una clase natural.

Esa característica general de la que hablamos, tal y como demuestra el análisis que Putnam hace de «agua», sugiere una semántica de dos dimensiones, en la que el significado de un término depende de dos cosas: una noción cualitativa, puramente observable, como la de materia acuosa (es decir, que parece agua), en el caso de «agua»; y ciertos hechos contingentes sobre lo que en un mundo dado constituye la materia en cuestión, hechos como, en el caso de «agua» y en nuestro mundo real, que la materia acuosa que percibimos es H 2 O, óxido de hidrógeno.

De este modo, si lo aplicamos a «arte», este análisis sostendría que si «arte» ha de ser similar desde un punto de vista histórico, debe haber un concepto cualitativo, puramente observable, global, de cosa artística, y luego ciertos hechos contingentes sobre qué cosas realmente «caen» bajo ese concepto en un mundo dado, para que, de ese modo, el significado de «arte» pueda ser fijado en ese mundo. Pero si ello es así, no podemos eludir un concepto observable de cosa artística –el concepto cuya existencia se presupone en el posible carácter de doble dimensión del concepto de arte– y, concluye la objeción, no hay razón para pensar que el concepto de arte que usamos actualmente no sea sino el de cosa artística, socavando así la razón fundamental para un análisis histórico de artisticidad.

En el fondo, creo que esta crítica de Currie yerra en su objetivo, al entender la teoría histórico-intencional del arte como una tesis sobre la dependencia del concepto de arte de otras hipotéticas historias del arte en otros mundos posibles, mientras que la verdadera tesis es la que defiende que el concepto de arte es tal, que lo que puede ser arte en un momento dado en un mundo concreto, depende lógicamente de lo que es ya arte en ese tiempo y ese mundo, ya que la creación artística implica, como mínimo, la

intencionalidad de un agente en relación con un objeto que se propone al conjunto total del arte ya existente. En otras palabras, lo que se defiende es la dependencia de la extensión posible de «arte en un tiempo t» de la extensión efectiva de «arte anterior a un tiempo t», pero no la dependencia de nuestro concepto actual de arte respecto a la línea concreta de la historia del arte. Por lo que yo alcanzo a entender, la teoría histórico-intencional de la artisticidad no está comprometida con la tesis de que nuestro concepto presente, minimalista e intencional de arte habría sido diferente si la historia del arte concreta hubiera sido diferente. Sobre el concepto de arte con el cual mi teoría efectivamente trabaja, hay que decir que, si es histórico en la manera en que yo lo entiendo, no es diferente en diferentes mundos posibles. Se trata más bien de que, en cualquier mundo, el concepto que identifica una práctica que puede contar como arte en un tiempo t depende de lo que, de manera contingente, ya cuenta como arte antes de t.

La variación en la posible extensión de «arte» de un mundo a otro ocasionada por las contingencias de lo que ya ha caído bajo el nombre «arte» en un tiempo dado, a la que la teoría histórico-intencional debe atención, no me parece un buen modelo para la teoría de la doble dimensión del significado propia de las clases naturales aludida por Currie, que implica una naturaleza subyacente a la que de modo implícito se hace referencia. Sugiero que el concepto de arte es distinto en su estructura al de agua.

Observemos más de cerca la diferencia entre agua y arte. En el caso de agua, si asumimos las tesis de Putnam sobre las clases naturales, cuando tenemos en cuenta otros mundos posibles donde la gente tiene, digámoslo así, la misma idea básica de agua que tenemos nosotros (es decir, «materia acuosa»), nosotros no consideramos como agua todo lo que ellos consideran como agua; nosotros solo consideramos algo en ese mundo posible como agua si tiene la misma estructura subyacente o composición material que nuestra agua.

En el caso de arte, y asumiendo mi propia tesis de la artisticidad[28], es cierto que en otros mundos posibles las personas considerarán como arte cosas distintas de las que consideramos nosotros, dada la contingente evolución de su historia del arte –obviamente, se tratará sobre todo de objetos de ese mundo que no existen en el nuestro–. Pero creo que, cuando tenemos en cuenta esos mundos posibles, tenemos toda la razón a la hora de entender o

reconocer como arte lo que ellos entienden o reconocen como arte; es decir, cosas ideadas para ser tenidas en cuenta en el modo en el que el presunto arte pasado de ese mundo fue correctamente entendido. Quizá sea cierto que nosotros solo podemos identificar aquello que constituye su práctica artística (como algo opuesto a otras prácticas que pueden haber llevado a cabo juntos mediante intenciones reflexivoretrospectivas), advirtiendo que es la única en la que las consideraciones normativas presentes en las intenciones reflexivoretrospectivas son aquellas que surgieron de manera contingente como tales en nuestra práctica artística –por ejemplo, estéticas, formales, expresivas, comunicativas–. Esta es la clave, el modo correcto, en el que «arte», tal y como nosotros lo usamos ahora, está anclado en la contingencia de lo que constituye nuestra propia historia artística. No obstante, no parece menos cierto que nosotros contaremos como arte en ese mundo lo que ellos contaron como arte en él.

De este modo, la diferencia con el modo en el que «agua» funciona sigue intacta. Puesto que nosotros queremos decir por «agua», aquello para lo cual su constitución subyacente resulta esencial, lo que los habitantes de la Tierra Gemela –donde es XYZ y no H 2 O lo que cumple el papel de «agua»– piensan que es «agua» no lo es a pesar de todo. Pero teniendo en cuenta lo que yo defiendo que nosotros queremos decir con «arte», y hemos querido decir con «arte» durante al menos medio siglo, entonces si las personas que habitan otro mundo posible piensan de algo que es «arte» –esto es, «etiquetan» las cosas en ese modo dentro de una práctica que podemos reconocer como artística gracias a sus paralelismos estructurales (intenciones reflexivas orientadas hacia el pasado) y sustantivos (el tipo de consideraciones normativas sobre el arte; aquellas que es correcto que acompañen a tales objetos) con la práctica artística desarrollada de modo contingente por nosotros– entonces esas cosas son arte, si bien arte en ese mundo, aunque sea a nuestro entender. Por tanto, arte, aunque es histórico en el modo que yo propongo, no puede plausiblemente considerarse como un concepto bidimensional, como agua.

Tecnicismos al margen, el núcleo de la crítica de Currie es que un concepto que funciona en un mundo dado y depende de la historia contingente de ese mundo respecto a lo que cae bajo él no puede ser mostrado como concepto de arte a menos que se asuma que otra noción como arte* funcione en conjunción con él. Más específicamente, la relación parece ser que el acto de

referencia al pasado que defiende la teoría, la cual, al conectar objetos del presente con obras de arte del pasado hace de los primeros también obras de arte, debe incluir un contenido del tipo cosas artísticas* preexistentes, por lo que se socava la pretensión de la teoría de establecer un concepto puramente histórico, no cualitativo, de arte.

Pero las cosas no son así. La referencia intencional de la creación artística no necesita ser asegurada apelando a una noción independiente, cualitativa, de cosa artística*. Por el contrario, puede ser asegurada de una manera puramente demostrativa, como, por ejemplo, mediante un acto de habla o de pensamiento de la forma «igual que esas cosas son adecuadamente consideradas», donde los objetos mostrados son, efectivamente, obras de arte, o también mediante paradigmas, mediante un acto de habla o de pensamiento de la forma «según como la 5ª Sinfonía de Beethoven y cosas parecidas son adecuadamente consideradas». En otras palabras, en la teoría de la artisticidad que yo propongo, la evidencia de lo artístico, incluyendo no solo qué cosas son arte, sino qué modos de considerarlas son normativos para ellas, recorre todo el camino[29]. Frente a Currie, por tanto, la teoría histórico-intencional del arte no necesita limitarse, derrotada por sí misma, a una cuasi observable noción como la de lo artístico*. En mi teoría, una noción cualitativa como artístico* no juega papel alguno en cómo en un mundo dado la extensión futura de «arte» se relaciona necesariamente con su extensión pasada.

III. ¿SON TODOS LOS CONCEPTOS DE ARTEFACTO ESENCIALMENTE HISTÓRICOS?

El psicólogo Paul Bloom ha propuesto extender la teoría históricointencional de las obras de arte de modo que incluya artefactos de todo tipo[30]. En líneas generales, Bloom propone que, para todo artefacto del tipo T, ser un T es ser ideado con éxito para ser un T, donde lo que supone ser un T viene dado, inevitablemente, por instancias pasadas de T. Bloom es persuasivo a la hora de poner de relieve la superioridad de su propuesta respecto a otras existentes, aquellas que analizan los conceptos de artefacto en términos de condiciones necesarias y suficientes, parecidos de familia, funciones características o prototipos.

Pero si Bloom está en lo cierto, entonces, ¿qué queda de la especial historicidad del concepto de arte como algo opuesto, por ejemplo, a los de silla, lápiz o casa? Me parece que dos cosas.

Primero, debería observarse que en el análisis de Bloom algo es un T en virtud de estar relacionado intencionalmente del modo correcto con otros T precedentes en general. Pero, según mi modo de ver las cosas, algo podrá ser una obra de arte gracias a una conexión intencional apropiada con una particular obra de arte del pasado –de este modo, la historia del arte penetra de modo más concreto en lo que es arte y puede serlo en cualquier momento de lo que lo hace la historia de un tipo de artefacto concreto en lo que puede o no ser una instancia de ese tipo en un momento dado–. Por tanto, saber que algo era arte puede requerir que establezcamos relaciones con un episodio o ámbito particular de la historia del arte, pero nada comparable parece que se requiera para establecer que una silla, un lápiz o una casa –posibles candidatos a ser obras de arte– fueron sin duda una instancia bona fide del mismo.

Segundo, no parece discutible que los conceptos de artefacto, a diferencia de los de obra de arte, conserven normalmente al menos unas condiciones necesarias aproximativas con respecto a su forma o a su función; por ejemplo, una silla debe exhibir una cierta forma dentro de una variedad ampliamente circunscrita –ciertas formas, por ejemplo, la de una jabalina, vendría a ser normalmente excluida– y debe responder o haber sido designada para responder a un cierto uso o propósito –a saber, poder sentarse en ella–. Pero tal no es el caso si tenemos en cuenta el concepto actual de obra de arte, el cual, si estoy en lo cierto, y a diferencia quizá de cualquier otro concepto de artefacto, considera solo condiciones necesarias de carácter puramente histórico e intencional.

Notas al pie

* Este capítulo fue publicado por vez primera en British Journal of Aesthetics 42 (2002): 367-79.

[1] Recientemente, se ha defendido la idea de que esto puede ser verdad de todos los conceptos de artefacto, artísticos y no artísticos, igualmente. Vid. Paul Bloom, «Intention, History and Artifacts Concepts», Cognition 60 (1996): 1-29. Hablo brevemente de esta inquietante sugerencia de Bloom al final de este ensayo, y también en el siguiente.

[2] El ensayo de Jean-Pierre Cometti, «Misère –ou grandeur– de l'historicisme?», en Cometti (ed.), Definitions de l'art (Brussels, La lettre volée, 2002), me ha ayudado a entender la importancia de disociar el historicismo mínimo del arte que defiende mi teoría y los historicismos más fuertes como los de Hegel o Danto, como atribuir un fin inherente al desarrollo de un arte, o concebir esa evolución como un proceso gobernado por leyes inherentes de evolución estilística. En tal sentido, podría haber sido mejor denominar mi teoría del arte retrospectivista o autorreferencial, más que historicista, para así evitar asociaciones no deseadas.

[3] Vid. «Defining Art Historically», British Journal of Aesthetics 19 (1979): 232-50, y «Refining Art Historically», Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (1989): 21-33, reimp. en Music, Art, and Metaphysics, 2nd ed. (Oxford, Oxford University Press, 2006), y «Extending Art Historically», Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993): 21-33, reimp. en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996). También he dado réplica a varias críticas a mi teoría en trabajos más breves: «A Refiner's Fire: Reply to Sartwell and Kolak», Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 (1990): 231-5; «Further Fire: Reply to Haines», Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 (1991): 76-7; y «Art Historically Defined: Reply to Oppy», British Journal of Aesthetics 33 (1993): 380-5. Vid. también Robert Stecker, Artworks: Definition, Meaning, Value (University Park, Pennsylvania State University Press, 1997), 88-9, donde puede encontrarse una reelaboración crítica de la teoría histórico-intencional del arte.

[4] Estas fueron puestas vivamente en duda por Nöel Carroll en su «Identifying Art», en Robert Yanel (ed), Institutions of Art (University Park, Pennsylvania State University Press, 1994), 3-39.

[5] Vid. Graham Oppy, «On Defining Art Historically», British Journal of Aesthetics 32 (1992): 153-61. Algunas de sus críticas fueron anticipadas en Stephen Davies, Definitions of Art (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991).

[6] Vid., por ejemplo, Tom Leddy, «The Socratic Quest in Art and Philosophy», Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993): 399-410.

[7] Vid. Nöel Carroll, «Historical Narratives and the Philosophy of Art», Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993): 313-26.

[8] Vid. Carroll, «Identifying Art», 33-4.

[9] Ibid., 34-5.

[10] Ibid., 35.

[11] De hecho me enfrenté de modo preventivo con esta objeción en mi «Refining Art Historically». Allí puse de relieve que «solo las maneras relativamente completas o totales de considerar la obra pueden aceptarse como casos de sustitución» de la fórmula para la obra de arte «una cosa que ha sido concebida seriamente para su consideración-como-una-obra-dearte, es decir, considerar de cualquier manera que las obras de arte preexistentes o anteriores son o fueron correctamente consideradas» (p. 24).

[12] Pero, podría cuestionarse, ¿qué pasaría si Jones realmente intenta que esos otros tipos de consideraciones se apliquen igualmente a su acción, esas consideraciones para las que fueron concebidos también los templos y las tragedias? En ese caso, parece que mi teoría no tiene más remedio que contar como arte la acción de Jones; pero también sería menos contraintuitivo entenderlo así.

[13] Vid. Stephen Davies, «First Art and Art’s Definition», Southern Journal of Philosophy 35 (1997): 19-34.

[14] Ibid., 21.

[15] Por ejemplo, la sugerencia de que el primer arte adquiere su estatus como tal reatroactivamente, solo después de que la tradición artística de la que constituye su inicio se pone en marcha. (Vid. mi «Art Historically Defined: Reply to Oppy».) Como Davies correctamente apunta, un estatus artístico solo-retroactivamente-instituido para el primer arte viciaría la cadena de la creación artística desde el principio. Es solo restrospectivamente como podemos determinar, dada la adecuada investigación arqueológica, la identidad de las Ur-artes para una tradición artística dada, aunque sigue siendo verdad que siempre lo fueron. No se trata de que esas Ur-artes se hayan convertido en tales retroactivamente.

[16] Vid. «Extending Art Historically».

[17] Vid. Gregory Currie, «Alliens, Too», Analysis 53 (1993): 116-18. Puede encontrarse otra réplica a Currie en Robert Stecker, «Alien Objections to Historical Definitions of Art», British Journal of Aesthetics 36 (1996): 305-8, repetida en ArtWorks, 107-8.

[18] Currie, «Alliens, Too», 118. Vid. también Oppy, «On Definig Art Historically».

[19] Currie correctamente dice que las conexiones intencionales entre artefactos antiguos y recientes puede ser también de este tipo, mediante el cual la intención que gobierna el artefacto posterior B lo conecta con la del artefacto pasado A, aun cuando el creador de B no sea consciente de la existencia de A. Vid. «Aliens, Too», 117.

[20] Anteriormente aventuré tal sugerencia en «Extending Art Historically», 422-3. Comparémosla con otra similar y posterior de Stecker: «Alguien puede decir que aunque el arte marciano moderno no guarda la relación apropiada con al arte humano anterior, sí que lo hace respecto al arte marciano antiguo… Por tanto, el arte marciano moderno es arte en virtud de su relación con el arte marciano previo, y, en último término, con el Ur-art marciano» (ArtWorks, 108).

[21] Como Stecker escribe, «¿Pero por qué [los supuestos marcianos] se quejan de que no pueden aplicar nuestro concepto de arte al suyo? No serían más capaces de hacerlo de lo que los antiguos egipcios o griegos pudieron aplicar nuestro concepto a su arte» (ArtWorks, 107-8).

[22] Berys Gaut, «'Art' As a Cluster Concept», en N. Carroll (ed.), Theories of Art Today (Madison, University of Wisconsin Press, 2000), 36.

[23] Davies, «Non-Western Art and Art's Definition», en N. Carroll (ed.), Theories of Art Today.

[24] ArtWorks, 108.

[25] Davies, «Non-Western Art and Art's Definition», 212.

[26] Gregory Currie, «A Note on Art and Historical Concepts», British Journal of Aesthetics 40 (2000), 186-90.

[27] Ibid., 187.

[28] En particular, lo que anteriormente llamé teoría histórico-intencional extendida.

[29] O como mínimo, todo el camino hasta las Ur-artes, cualquier cosa que resulten ser.

[30] Vid. Paul Bloom, «Intention, History, and Artifacts Concepts», Cognition 60 (1996): 1-29.

2

Las obras de arte como artefactos*

I. LA CONCEPCIÓN HISTÓRICO-INTENCIONAL DEL ARTE

¿Qué tipo de artefacto podemos decir que es una obra de arte? La respuesta a esta pregunta depende claramente de la idea de arte que se esté dispuesto a adoptar. Las concepciones antiguas, según las cuales el arte era, esencialmente, un modo de representación, o un vehículo de expresión emocional, o la exhibición de destreza en una creación, o la exploración de la forma en cuanto tal, o la búsqueda de la belleza, ya no parecen siquiera remotamente adecuadas a la naturaleza y alcance de lo que se ha considerado arte en los pasados cien años. Los lienzos abstractos de Kupka y Kandinsky tienen casi un siglo de edad; la música aleatoria de John Cage de los sesenta parece carente de expresión emocional; el Dibujo de De Kooning borrado de Robert Rauschenberg no exhibe una técnica notable; La muerte de Ivan Ilych de Tolstoy no nos sorprende por sus innovaciones formales; y los torturados retratos de Francis Bacon son cualquier cosa menos bellos. Encontrar un lugar donde acomodar la evolución del arte que ha venido teniendo lugar desde el siglo XIX parece exigir una aproximación más cauta, más sensible, que no se comprometa con variables como medio, estilo, forma, contenido, o propósitos artísticos.

He defendido una concepción del arte en línea con las de carácter histórico-intencional, para las que algo es arte en virtud de estar dirigido por ciertas intenciones con un contenido esencialmente histórico o relativo al pasado. Más concretamente, lo que yo defiendo es que una obra de arte, tal y como entendemos actualmente ese término, es algo que ha sido ideado por alguien para ser considerado o tratado de la manera global en que alguna o algunas obras de arte anteriores o preexistentes son o fueron correctamente consideradas o tratadas[1]. La intención implicada en la creación artística puede ser, o bien opaca, que tenga en líneas generales el contenido del que hemos hablado, haciendo referencia al arte anterior como tal; o bien

transparente, que haga alusión a los modos específicos de considerar o tratar un objeto que, ya lo sepa el sujeto o no, no puede dudarse que figuran en el conjunto de modos adecuados de consideración o tratamiento de obras de arte anteriores o preexistentes. En cualquiera de los dos, la historia concreta de la creación anterior a un tiempo dado se ve implicada de modo ineludible, en su totalidad o en parte, en cualquier creación emprendida en ese tiempo.

Esta concepción de artisticidad tiene obvios puntos en común con las teorías arte-teóricas y socioinstitucionales elaboradas con anterioridad por los filósofos Arthur Danto y George Dickie. Al igual que ellas, busca un rasgo definitorio del arte que sea relacional, situacional o contextual, en vez de otro de tipo formal, intrínseco, perceptible. Las tres concepciones hunden sus raíces en una forzosa revisión de las ideas tradicionales sobre el arte, que fue llevada a cabo por ciertas aventuras creativas que podríamos calificar de «revolucionarias» a comienzos y mediados del siglo XX; fundamentalmente las de los dadaístas, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg y otros. Al apropiarse, reubicar, reconfigurar, dotar de un nuevo marco y entender ahora como arte un amplio número de cosas a las que hasta entonces se situaba fuera de su ámbito, artistas como los citados anteriormente hallaron el modo de concluir –puesto que sus derivas debían ser consideradas, al menos desde nuestra presente y estratégica posición, como innegablemente exitosas– que más o menos cualquier objeto podría ser transformado o podría convertirse en obra de arte, si era convenientemente reubicado, replanteado en el célebre término de Danto, «transfigurado». Entre los objetos que fueron transfigurados en arte en esos años, con poca o ninguna alteración o manipulación física, estaban los siguientes: un orinal, una pala quitanieves, un botellero, una lata de cerveza, una taza de café, una cama desarreglada y una reproducción en tarjeta postal de la Mona Lisa. Así las cosas, ya no parecía necesario que una obra de arte fuera creada con cierta habilidad técnica, que hiciera uso de materiales tradicionales a la hora de realizarse, que exhibiera una forma de complejidad notable, que tuviera un atractivo estético evidente, o que reflejara de modo ineludible la personalidad del artista. Resulta difícil negar que el concepto de arte que emergió después de esos cambios, que ahora cuentan con casi un siglo de edad, fuera otro nuevo, considerablemente alterado y ampliado, que cubriera todo lo que antes había sido reconocido como arte, sin lugar a dudas, pero también mucho de lo que no lo había sido bajo el concepto tradicional que

había dominado el panorama estético con solo pequeñas modificaciones desde, al menos, el Renacimiento.

La concepción histórico-intencional del arte difiere de las teorías del arte y de las socioinstitucionales al situar como la condición contextual crucial para la artisticidad no una relación con alguna teoría artística dominante, ni con una institución social propia de su contexto, sino una relación con la historia concreta de la ideación y creación artística dentro de la cual el objeto candidato espera ser incluido. La tesis histórico-intencional difiere también de sus predecesores contextualistas al encontrar su inspiración más directa no en los modos típicos del ready-made y del apropiacionismo establecidos por Duchamp y otros, sino en las actividades subsiguientes y más radicales de los artistas conceptuales –tales como Robert Barry, Robert Morris, John Baldessari, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Vito Acconci–, quienes parecen establecer que el arte per se no tiene necesidad siquiera de un objeto concreto, ya fuera encontrado, apropiado, o creado a partir de rasgar una superficie, sino que puede consistir meramente en conceptos, palabras, frases, gestos, pensamientos y cosas similares, con la consecuencia aparente de que cualquier cosa, o al menos cualquier cosa pensable, demostrable, o concebible, o de cualquier tipo metafísico o lógico, puede, o al menos podría, convertirse en obra de arte[2].

No constituye ninguna sorpresa que la concepción histórico-intencional del arte haya levantado cierto número de críticas, dirigiéndose a cuestiones tales como su aparente circularidad, el estatus que el primer arte tiene en ella, la posibilidad de extenderla a culturas o circunstancias históricas distintas a la nuestra, y la problemática recursividad del procedimiento para identificar ciertos objetos como arte a la que la tesis parece dar lugar. He afrontado estas críticas en distintos lugares, quizá sin alcanzar la total satisfacción para todos, por lo que no haré referencia a ellas otra vez aquí[3]. En cambio, sí asumiré, simplemente, que la concepción histórico-intencional resulta más o menos adecuada a lo que supone ahora ser una obra de arte, en el sentido más amplio, para así poder plantear lo que ello implica de cara al estatus de las obras artísticas como artefactos, y cuál es el límite en el que el carácter de artefacto de las obras de arte difiere, si es que lo hace, del carácter de los artefactos en general.

II. LAS OBRAS DE ARTE FRENTE A OTROS ARTEFACTOS

El psicólogo Paul Bloom ha intentado extender la teoría históricointencional de las obras de arte de modo que pueda incluir artefactos de todo tipo[4]. Bloom propone que, para cualquier tipo de artefacto X, ser X es ser un objeto creado con éxito con el propósito de que fuera un X, donde lo que supone ser un X en un tiempo dado es algo que viene proporcionado por anteriores instancias de X. La idea de Bloom es, por tanto, que todos los conceptos de artefacto, y no solo los de obra de arte, presentan un componente histórico esencial, de modo tal que el uso pasado de tales conceptos penetra inevitablemente en su uso presente y futuro, mediante las intenciones dirigidas hacia el pasado que los creadores de los artefactos deben necesariamente tener. La formulación explícita que hace Bloom de su propuesta es la siguiente: «Definimos que la extensión de un artefacto de tipo X incluye aquellas entidades que han sido creadas con éxito con la intención de que pertenezcan al mismo tipo de artefacto que lo hacen otros X presentes y pasados»[5]. Bloom resulta convincente a la hora de resaltar la superioridad de su propuesta respecto a otras competidoras, concretamente las que analizan el concepto de artefacto en tér-minos de condiciones necesarias y suficientes, parecidos de familia, funciones características o prototipos. Pero queda por ver si la propuesta original y generalizadora de Bloom es en sí misma y en todos sus aspectos aceptable.

Supongamos por un momento que Bloom está en lo cierto, y que un análisis de ese tipo, que define qué es ser una obra de arte, define también qué es ser un artefacto de cualquier clase. ¿Qué quedaría, si es que queda algo, de la especial historicidad del concepto de obra de arte, como algo opuesto a conceptos como el de silla, lápiz, casa, o cualquier otro artefacto estándar? Me parece que dos cosas. Primero, en el análisis de Bloom, algo es un X en virtud de estar relacionado intencionalmente del modo adecuado con otros X precedentes en general. Sin embargo, en el análisis histórico-intencional de la artisticidad, algo puede ser una obra de arte mediante una conexión intencional apropiada con una obra u obras de arte particulares en el pasado, ya estén o no conectadas intencionalmente al arte pasado aludido en general. Vayamos a un ejemplo: alguien podría crear una obra de arte de tipo escultórico ensamblando trozos de madera y plástico con la intención de que ese conjunto fuera relacionado de modo genérico como algo que se

corresponde con el Reclining Nude de Henry Moore, pero sin ningún intento explícito de invocar la categoría de arte o ni siquiera la subcategoría de escultura. Parece que la historia del arte influye de manera más concreta en lo puede ser arte en ese momento de lo que la historia de una concreta clase de artefactos influye en lo que puede considerarse un ejemplo de ese tipo de artefactos en ese mismo instante. Por tanto, establecer que algo fue una obra de arte puede exigir trazar una serie de relaciones intencionales con un ítem o episodio particular de la historia del arte; pero nada semejante parece requerirse para establecer que, por ejemplo, una candidata a silla fuera una instancia de ese tipo de artefacto.

Segundo, podría afirmarse que los conceptos estándar de artefacto, en contraste con los de obra de arte, conservan al menos algunas condiciones necesarias respecto a la forma o la función, sea cual sea la dimensión histórica de su utilización correcta. Por ejemplo, una silla puede exhibir una cierta forma dentro de una variedad de límites vagos, donde ciertas formas se ven excluidas por anticipado. Y una silla debe responder a un cierto propósito en el caso de las sillas, la de poder sentarse sobre ella con cierto grado de confort o, como mínimo, ser creada para satisfacer tal propósito.

Pero creo que ese no es el caso de las obras de arte, las cuales, en contraste con quizá cualquier otro tipo de artefacto, mantienen solo ciertas condiciones necesarias puramente histórico-intencionales. En otras palabras: de nada puede decirse que ha fracasado como obra de arte, en el sentido de no conseguir ser una obra de arte en absoluto, por el hecho de no presentar cierta forma, especificada de manera más o menos general, o por no presentar un tipo particular de funcionalidad. Sin embargo, cierto objeto sí puede ser etiquetado como una silla fallida, en el sentido de no ser siquiera una silla, si ha sido creada con forma, por ejemplo, de jabalina o de cualquier otra que la haga incapaz de ser usada para sentarse en ella. Por tanto, aunque hubiera una teoría histórico-intencional de los artefactos lista para ser aceptada, la obra de arte seguiría siendo característicamente histórica, en oposición a otros tipos de conceptos de artefacto, respecto a que la creación implicada requiere solo la satisfacción de ciertas condiciones histórico-intencionales.

Resulta difícil decir si las mencionadas diferencias entre obras de arte y otros artefactos, que llevan a estos últimos a una determinación claramente menos

histórico-intencional, encontrarían réplica por parte de Bloom. Y eso es consecuencia del modo en que formula su versión de la teoría histórico-intencional de los artefactos, en la que hay una alusión clave a la acción de crear con éxito un X. Pero, ¿qué es, a pesar de todo, crear con éxito un X?, ¿hay una diferencia entre crear con éxito un X y simplemente crearlo? Si la hay, sería posible crear un X, pero sin éxito, lo cual no es, creo, lo que Bloom anda buscando. Así parecería que crear con éxito un X es lo mismo, sin más, que crearlo. No obstante, sobre lo que el circunstancial («con éxito») llama la atención es sobre una mínima condición de éxito que Bloom parece considerar que gobierna de modo general la creación de un artefacto histórico-intencional. Esto se hace evidente en su ilustración de cómo, por ejemplo, hacer una silla puede resultar un fracaso, aun cuando la condición histórico-intencional correspondiente se cumpla: «Si alguien pretende crear una silla, pero esta se cae a trozos en cuanto está terminada, la persona en cuestión no vería su creación como algo que ha satisfecho su propósito, por lo que no habría creado una silla»[6].

Por tanto, para Bloom, algo que fue creado para ser una silla, pero que resultó ser un simple montón de trastos en los que nadie puede sentarse, no sería una silla, sin tener en cuenta cómo era de firme la intención de que perteneciera a esa categoría. Esto parece correcto, pero la justificación que Bloom ofrece de ello parece, como mínimo, peculiar. Él da por sentado que tal objeto no sería una silla no porque no cumpliría la función básica de proporcionar asiento, sino porque su creador no la reconocería como un producto con éxito de su intención de crear una silla, que es, efectivamente, algo que sirve sencillamente para sentarse. Esto es extraño, porque parece que el que cuente o no como una silla, aunque pueda depender esencialmente de la intención de su creador, no dependería en último extremo de si, desde el punto de vista de su creador, esas intenciones se cumplieron, sino, por el contrario, de si, desde algún punto de vista objetivo, esas intenciones fueron efectivamente cumplidas. Porque, después de todo, el creador de lo que sería una silla podría estar engañado o equivocado, al pensar que un puñado de clavos o un rollo de cuerda del que es responsable se parece lo suficientemente bien a otras sillas del pasado para que su objeto cuente como una silla nueva creada con éxito.

Parece que lo relevante de cara a la satisfacción de unas mínimas condiciones de éxito no es la idea del creador de una silla basada en un

conocimiento directo pasado de esas condiciones, sino más bien la idea de una silla aprobada por usuarios competentes del término «silla» en general, un término que incluya al menos algunos rasgos mínimos de forma o función. Una vez satisfecha esa condición, la identidad de un objeto candidato a silla puede verse totalmente determinada, tal y como la tesis de Bloom lo entendería, gracias a una apropiada intención que invoque la historia de la silla a la hora de su creación. Pero la insistencia en una condición mínima de éxito, que excluye a montones de clavos, a metros y metros de cuerda, a barajas de cartas, a barras metálicas con forma de jabalina, etc., de ser silla, muestra que alguna concepción no puramente histórica de la «sillicidad» está en juego a la hora de circunscribir los límites de la categoría. No obstante, y por lo que atañe a las obras de arte, está lejos de ser obvio que lo que está en juego sea alguna de esas concepciones no históricas de la artisticidad, o que haya alguna condición mínima de éxito que sea sustancial para el acto de creación.

¿Y por qué es así? Sirve de ayuda recordar los que, en la era postduchampiana, resultan ser dos rasgos relevantes de la creación artística en oposición a la creación estándar de artefactos. Primero, podemos de manera más o menos simple declarar que algo es una obra de arte, y que entonces se convierta en tal. O lo podemos hacer así al menos en ciertos contextos o desde cierta posición sociocultural. Segundo, cualquier cosa, sea cual sea su constitución material, categoría cultural o estatus ontológico, puede convertirse, o puede ser incorporado, a la categoría de obra de arte. Estas dos características son dudosamente suficientes para distinguir el concepto de obra de arte del de otros artefactos, incluso si esos artefactos, si Bloom está en lo cierto, comparten con las obras de arte la caracterización primaria de su estatus categorial gracias a una intención creativa de carácter histórico o que invoque al pasado. Lo que hace especial al concepto de artefacto llamado obra de arte, puede decirse, es que se trata de un concepto completamente relacional; se parece más a los de cosa observada u objeto amado o ganador de un premio de lo que se parece al de los artefactos estándar, tales como silla o taza o cabaña, para los que existen al menos condiciones mínimas de forma en lo que se refiere a su acabado final, o de constitución en lo que afecta a su material, o de creación respecto a la creatividad del autor, o de éxito funcional en lo que atañe a las posibilidades de uso del producto final.

III. CREACIÓN ARTÍSTICA E IDEAS SUSTANTIVAS

Si lo todo anterior es correcto, por muy sensato que parezca el propósito de la teoría histórico-intencional de los artefactos de Bloom, este se equivoca en desdibujar la distinción entre obras de arte y otros artefactos, no apreciando que si bien las condiciones mínimas de éxito, fundamentadas en una concepción no puramente relacional del artefacto en cuestión, están implicadas de modo imprescindible en la creación de este, no sucede así en el caso de la obra artística.

Amie Thomasson, en un agudo ensayo donde pone de relieve el insuficiente reconocimiento prestado al papel que los conocimientos de trasfondo desempeñan en la creación de los artefactos, sostiene que el análisis de Bloom falla precisamente por no reconocer suficientemente ese papel, y por creer que la creación de un artefacto puede operar de una manera más limitada conceptualmente o puramente histórica de lo que en realidad cabe hacerlo[7]. Según Thomasson, incluso la intención de crear algo como un artefacto concreto del tipo T no puede consistir meramente en idear el objeto para que pertenezca al mismo tipo que los ejemplos ya existentes de T a los que puede aludir o hacer referencia. Thomasson, por el contrario, mantiene como principio absolutamente general que en la producción intencional de un artefacto de tipo T debe estar implicada una idea sustantiva del mismo:

«El tipo de intención relevante para hacer de una cosa un artefacto de tipo K debe llevar consigo una idea sustantiva, y en sustancia correcta, de lo que K es, incluyendo una comprensión de qué tipo de propiedades son relevantes para K y la intención de plasmar muchas de ellas en el objeto creado»[8].

Ella añade que para crear cierto tipo de artefacto la intención en cuestión debe «realizarse con un considerable éxito», que es la condición mínima de éxito implícita también en la teoría de la artefactualidad de Bloom.

Dando por sentado que el principio enunciado por Thomasson resulte verdadero para la creación de artefactos de uso cotidiano, ¿lo es también para la creación de obras de arte, esa especie más peculiar de artefactos?,

¿podemos crear una obra de arte sin una «idea sustantiva» de lo que las obras de arte son? Más concretamente, ¿requiere la creación de una obra de arte, en el caso de una teoría histórico-intencional, que un creador tenga una «idea sustantiva» de lo que está haciendo?

La respuesta depende en parte de cómo de «sustantiva» sea ese «sustantiva». ¿Puede alguien crear una obra de arte pretendiendo meramente que algo obtenga el tipo de consideración o tratamiento apropiado a las obras de arte, pero sin saber qué son las obras de arte en sentido cualitativo, sino solo que existen, y que constituyen un cierto tipo de artefacto, y sin saber qué tipos de consideraciones o tratamientos le son apropiados, sino solo que existen? Yo defiendo que se puede y, si es así, que no se necesita tener un concepto sustantivo de lo que es una obra de arte, que implique propiedades o funciones características. ¿Necesitamos poseer, en una u otra medida, una teoría-de-arte à la Danto para poder crear arte, o basta solo con que sepamos que existen cosas tales como las obras de arte y que hay modos adecuados en los que acercarse a ellas? Creo que no, y si es así, lo repito una vez más, un creador artístico no necesita tener un idea sustantiva de lo que la obra de arte es –aunque, por supuesto, virtualmente todos los artistas lo poseerán, y será un concepto que variará de artista a artista, y de una forma artística a otra.

En otro lugar de su discusión, Thomasson ofrece un argumento que podría entenderse como dirigido directamente a socavar la posibilidad que acabo de defender, posibilidad que, de acuerdo con la teoría histó-rico-intencional, se concreta en determinados actos de creación artística: que un artefacto de tipo T pudiera ser creado pretendiendo solo que el objeto producido estuviera en una cierta relación con instancias ya existentes de T:

Si un artesano de ese tiempo futuro conoce verdaderamente la existencia de ejemplos de T que aún existen, entonces puede tener la intención de crear uno de ellos con una referencia implícita hacia pasados T. Aún así… su intención no puede ser una mera intención transparente de crear un objeto de esos… sin ningún concepto sustantivo de lo que «ellos» son, de qué características son relevantes para ser un tipo de artefacto T. Para que su creación esté controlada y dirigida, su intención de hacer un T debe estar formada por intenciones referentes a qué características han de imponerse en

el objeto de su creación para tener éxito al llevar a cabo su intención de hacer un T[9].

Pero pienso que está claro que esa restricción a la que aquí alude Thomasson, la de una creación formada por intenciones subsidiarias conscientes-de-los-rasgos u orientadas-a-los-rasgos, cuya satisfacción resulta necesaria para que la creación tenga éxito, aunque pueda aplicarse a la creación de artefactos no artísticos estándar, como las sillas, al igual que a artefactos considerados tradicionalmente como artísticos en los medios establecidos, como las pinturas, no puede aplicarse a la creación artística en un modo apropiacionista o conceptual. Posiblemente no se necesite nada más para una creación artística con éxito que la creencia de que existe una práctica artística, de que varias cosas son ejemplos de la misma, y de que hay modos adecuados de considerar, tratar o interactuar con ellos. Teniendo en cuenta lo anterior, creo que ello compromete al creador con el conocimiento de algunas teorías sobre lo que es arte, pero no con las ideas sustantivas, en el sentido en que Thomasson parece tener en mente, sobre la naturaleza de las obras de arte y sus propiedades características.

IV. LA CREACIÓN ARTÍSTICA TRADICIONAL

Sería un descuido por mi parte acabar este breve ensayo sobre la naturaleza de las obras de arte como artefactos sin realizar algunas observaciones sobre el especial carácter de la creación artística tradicional, esto es, del arte antes de Duchamp, Warhol y los conceptualistas, así como de la mayor parte de la creación posterior a ellos también. A la hora de hacer arte tal y como se concibe tradicionalmente –para simplificar las cosas me limitaré a las artes visuales– tenemos una serie de materias primas características, por ejemplo, pintura, barro, carboncillo; unas técnicas particulares, como la talla, el aguafuerte, el empaste; y unos propósitos específicos, tales como la belleza visual, la verosimilitud en la representación o la expresión de emociones. Pero la fabricación de sillas y lápices también lleva consigo materiales, técnicas y propósitos particulares, aunque estos sean de carácter utilitario. Por tanto, incluso si la creación artística en el sentido amplio, postduchampiano, se distingue por sí misma de otros tipos de producción de

artefactos por su presunto carácter puramente histórico-intencional, ¿es la creación artística tradicional, aunque se plasme en un objeto físico cuyo interés es primariamente estético y no utilitario, algo diferente en esencia de la producción de artefactos físicos en general, incluyendo la creación de objetos propios de los oficios, como alfombras o potes de barro? Hasta un cierto punto.

Dewey y Collingwood fueron dos estetas que tuvieron cosas intuitivas y coherentes que decir sobre el carácter distintivo de la creación presente en el arte tradicional, especialmente en contraste con la artesanía, claramente similar a aquel[10]. Lo que ambos filósofos pusieron de relieve es que la creación de una obra de arte es un proceso de final abierto, en el que la creación y la crítica se extienden indefinidamente, con fases alternativas de producción y de juicios valorativos, o «hacer y deshacer»; pero, en todo caso, se trata de un proceso no orientado a una idea fija y preconcebida de lo que la obra de arte debe ser, o de cómo ha de crearse. Por ejemplo, un artista que realiza una escultura, frente a un artesano que fabrica una alfombra o un pote de barro, no necesita prever cuáles serán sus dimensiones, cuál será su aspecto o qué forma tendrá. Esto no nos sorprende en absoluto si recordamos que la creación de una obra de arte tradicional es sobre todo una actividad expresiva, sino una en la cual, como subraya Collingwood, el artista no sabe con precisión lo que ha expresado hasta que el proceso se ha completado. Sin embargo, quien fabrica un objeto de artesanía debe, primero y sobre todo, asegurar la creación de un producto utilizable, algunos de cuyos rasgos, tales como el grosor o la capacidad de almacenar agua, no son, en consecuencia, negociables, por lo que requiere una previsión de ciertas especificidades por parte de su creador en el objeto que va a ser creado.

Si asumimos lo anterior, el resultado de nuestra discusión es el siguiente. Si, tal y como Thomasson pretende, la producción de artefactos estándar está siempre gobernada por una idea sustantiva del artefacto en cuestión, una idea que establece circunstancias claras para el éxito y el fracaso de esa creación, y si las obras de arte tradicionales son consideradas lo suficientemente estándar en sus propósitos, entonces lo que resulta más relevante sobre la creación de tales artefactos es que las ideas sustantivas implicadas en esa creación son relativamente insustanciales, es decir, no lo suficientemente poderosos para limitar significativamente sus caracteres formales, materiales o funcionales. Una escultura, por ejemplo, tendrá que tener un aspecto físico,

perceptible, y «quizá» ser más pequeña que nuestro planeta; pero, aparte de eso, puede adoptar cualquier tamaño, composición, forma, color o tema. La relativa insustancialidad de las ideas que gobiernan la creación de las obras de arte tradicionales se ajusta bien, por supuesto, al propósito innovador y exploratorio que con frecuencia se adscribe al arte, tanto tradicional como no tradicional.

V. CONCLUSIÓN

Por tanto, ¿qué tipo de artefacto es una obra de arte? En el pasado, y pensando fundamentalmente en las artes visuales, se podría haber respondido: un objeto físico, creado con cierta destreza, empleando un medio reconocido, concebido para poseer interés estético, y cuya creación está gobernada por una idea bastante sustantiva del género de obra de arte en cuestión. Y tal respuesta resultaría hoy en gran medida adecuada, al menos, para la creación artística tradicional. Pero en el presente, y centrándonos en las producciones de los artistas visuales, tal respuesta no es ni siquiera remotamente válida. Ello se debe a los modos alternativos de creación artística que se han venido consolidando durante los últimos cien años, modos por los que las obras de arte no necesitan ser materializadas por sus creadores, ni necesitan la utilización de medios artísticos reconocidos, ni necesitan orientarse a la satisfacción de intereses estéticos, y cuya creación no necesita el gobierno de ninguna idea excesivamente sustancial del género en el que el artista está trabajando. Estos modos de creación han revolucionado el concepto de arte, de modo tal que el concepto-de-arte-de-2005 es algo fundamentalmente, y no solo marginalmente, diferente del concepto-de-arte-de-1905. Las obras de arte son necesariamente artefactos, puesto que son objetos que se hacen realidad de modo intencional gracias a un acto humano. Eso sigue siendo básicamente cierto. Pero si estoy en lo cierto, ser una obra de arte hoy es simplemente ser algo gobernado por una intención que lo relaciona de un cierto modo con la manera en que se han tratado las obras de arte en el pasado. Por el contrario, se requiere mucho más para ser un artefacto de un tipo estándar, como una silla, aunque la conexión histórico-intencional suficiente para ser una obra de arte juegue un papel crucial también en ello, tal y como Bloom ha destacado.

Notas al pie

* Publicado por vez primera en E. Margolis y S. Laurence (eds.), Creations of Mind (Oxford, Oxford University Press, 2006).

[1] Vid. «Defining Art Historically», British Journal of Aesthetics 19 (1979): 232-50; y «Refining Art Historically», Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (1989): 21-33, reimp. en Music, Art and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1980).

[2] La ontología del arte conceptual no es tan sencilla como parece. En particular, la identidad de una obra perteneciente al mismo no puede ser igualada con la de los conceptos a los que alude o maneja. Siempre hay algo concreto implicado en la creación de una obra conceptual, y en la cual se encuentra enraizada su identidad como obra de un determinado artista. Esto se aplica incluso a obras conceptuales tan emblemáticas como All the things I know but of wich I am not at the moment thinking: 1:36 pm, 15 June 1969, de Robert Barry, pues fue creada por un sujeto en particular en un particular tiempo y lugar, mediante un acto físico de articulación, plasmado en cierta inscripción física particular, a la que su identidad como obra de arte estaría ligada.

[3] Vid. «Extending Art Historically», Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1988): 411-23, reimpreso en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996), y «The Irreducible Historicality of the Concept of Art», British Journal of Aesthetics 42 (2002): 367-79, reproducido en este volumen.

[4] Vid. Bloom, «Intention, History, and Artifact Concepts», Cognition 60 (1996): 1-29.

[5] Ibid., 10.

[6] Vid. Bloom, «Intention, History, and Artifact Concepts», Cognition 60 (1996): 1-29.

[7] Vid. Thomasson, «Artifacts and Other Creations», en E. Margolis y S. Laurence (eds.), Creations of Mind (Oxford, Oxford University Press, 2006).

[8] Ibid.

[9] Ibid.

[10] Vid. John Dewey, Arts as Experience (New York, G.P. Putnam, 1934), y G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford, Oxford University Press, 1938).

3

La emoción como respuesta al arte*

Una respuesta emocional ante una obra de arte es un fenómeno con el que estamos lo suficientemente familiarizados, y resulta extraño que nos pueda resultar problemático, siempre que nos mantengamos en ese nivel de generalidad. ¿Por qué no deberían las obras de arte, como lo hacen otras personas, animales, objetos naturales y acontecimientos políticos, producir en nosotros una emoción? De todos modos, los filósofos han formulado preguntas sobre las respuestas emocionales al arte en contextos particulares, o cuando se lo analiza desde ciertas perspectivas. La existencia de estas preguntas sugiere que, en efecto, sí hay algo de problemático en esas respuestas.

Uno de esos contextos es el de la respuesta a la ficción, ya sea literaria, dramática o cinematográfica, donde las emociones parecen experimentarse no solo a causa de la obra o representación en sí, sino también de los personajes de ficción o situaciones representadas en ellas, por mucho que sepamos que no existen. Un segundo contexto es el del arte no representacional o abstracto, con la música como ejemplo por excelencia, donde lo que no queda suficientemente claro es ni qué puede provocar la respuesta ni cuál sería su objeto. Un tercero es aquel donde las obras de arte que expresan emociones negativas, por ejemplo, las tragedias, un réquiem o las historias de terror, generan respuestas paralelas en los receptores sin por ello evitarlas o desaprobarlas. Y un cuarto contexto en el que las respuestas emocionales han traído de cabeza a los filósofos es cuando lo que está en cuestión es la apreciación misma del arte, ya que esta apreciación puede verse como algo incompatible con las emociones que experimentamos en nuestra vida cotidiana de un tipo similar a las que el arte es capaz de despertar en nosotros.

Podemos formular las principales cuestiones filosóficas sobre la emoción como respuesta al arte del siguiente modo. (1) ¿Qué tipo de emociones se dan como respuesta a las obras de arte? (2) ¿Hasta qué punto resulta

coherente que podamos sentir emociones ante personajes o situaciones ficticias, puesto que no creemos en su existencia? (este debate está relacionado con la conocida como «paradoja de la ficción»). (3) ¿Cómo generan emociones las obras de arte abstractas, especialmente las musicales, en la audiencia, y hacia qué aspecto de las mismas se siente esa emoción? (4) ¿Cómo dar sentido al interés que una enorme cantidad de público siente cuando empatiza con un arte que expresa emociones negativas? (una forma particular de esta discusión es la llamada «paradoja de la tragedia»). (5) ¿Existe algún conflicto entre la repuesta emocional al arte y lo que la apreciación estética del arte requiere?

Las respuestas a estas preguntas dependen, hasta cierto límite, de la idea de emoción que se adopte. Por tanto, comenzaré este ensayo esbozando una concepción de las emociones que se sitúa entre el modelo empirista de corte sensacionista, propio de la psicología de comienzos del siglo XX, y el modelo cognitivista, ampliamente respaldado por la filosofía actual[1]. Ante este trasfondo, revisaré de modo crítico algunas de las respuestas ofrecidas a las preguntas anteriormente planteadas.

I. LA NATURALEZA DE LAS EMOCIONES

De cara a valorar las variedades de la respuesta emocional al arte se hace obviamente necesario tener alguna idea de qué son exactamente –en su sentido de ocurrencias concretas, en tanto opuesto a disposiciones– las emociones. El debate filosófico sobre su naturaleza, alimentado en mayor o menor medida por la investigación psicológica a nuestro alcance, ha girado en los últimos 30 años alrededor de la oposición entre las teorías basadas en el sentir (o sensación) y las basadas en el pensar (o cognición). Las primeras sostienen que en el núcleo de la emoción se encuentra un sentimiento o conjunto de sensaciones; las segundas creen que ese elemento central es un tipo particular de pensamiento, juicio o evaluación. Mientras las primeras tienen problemas a la hora de dar cuenta de la intencionalidad (o referencialidad hacia un objeto) y el tratamiento racional de muchas emociones, las segundas tienen dificultades con el aspecto experimental de las emociones, esto es, con lo que significa sentirlas, como algo opuesto a un mero tener unas creencias o concebir un pensamiento que puede estar

asociado a ellas; a ello se añade la evidente inercia y pasividad de muchas emociones, al igual que los estados mentales de deseo, cuya conexión con las emociones parece algo más que contingente. Aun así, al tiempo que puede culparse a la tesis de los sentimientos de proporcionar un visión «sin mente» de las emociones, también es justo reconocer la respuesta corporal y la afección interna de cierto tipo como elementos sine qua non de las emociones; y mientras la tesis del pensamiento puede ser acusada de dar una idea «mentalista» de ellas, no es menos justo enfatizar el hecho de que muchas emociones incluyen de manera esencial factores cognitivos, por ejemplo, pensamientos con contenidos específicos, los cuales, en muchos casos, se conforman socialmente.

Hoy en día, parece reinar cierto consenso en que, quizá en la mayoría de los casos, el mejor modo de entender una emoción es como una respuesta corporal con un perfil fisiológico, fenomenológico y expresivo característico, que sirve para centrar la atención en un cierto sentido, y que implica cognición en varios grados y a varios niveles. El nivel de implicación cognitiva va desde el mero registro de una presencia, a los modos de entender o considerar lo registrado, o a las ideas proposicionales sobre el objeto al que se responde. Dicho de modo alternativo, se puede afirmar que experimentar una emoción tiene como núcleo a una reacción corporal –incluyendo sensaciones psicológicas, sentimientos de confort o desasosiego, y orientación de la atención– a menudo causada o modificada, y algunas veces estrechamente ligada, a cogniciones de diversos tipos e intensidades, dependiendo del tipo de emoción implicada. Hay que destacar que según esta idea de emoción, en la que representaciones cognitivas como las creencias (o en realidad, deseos) se consideran como algo característico, pero no esencial, de la emoción experimentada, la intencionalidad o referencialidad de la emoción (como algo opuesto, por ejemplo, a los humores) viene garantizada por ese rasgo esencial de orientación de la atención o focalización del interés en lo que el sujeto percibe como significativo[2].

Por otro lado, se puede constatar también un creciente reconocimiento hacia el hecho de que las emociones que caracterizamos de modo preteórico constituyen una clase irreduciblemente heterogénea, es decir, no forman ninguna «clase natural»[3]. Parece, por tanto, razonable admitir que los humanos experimentan todo un espectro de estados emocionales: desde un

susto, que conlleva una cognición mínima, en un extremo; hasta el orgullo, la envidia, la compasión, los celos, la pesadumbre, el arrepentimiento, la vergüenza y otros semejantes, que conllevan cogniciones de carácter complejo y, a menudo, también moral, en el otro. El hambre, la sorpresa, la lujuria, el miedo, el enfado, la alegría, la pena, se repartirían un amplio espacio intermedio. Sin embargo, debemos reconocer que las respuestas emocionales típicas relacionadas con el arte tienden a ser de un tipo que conlleva un factor cognitivo moderado o alto –un dato relevante de cara a ciertos intentos recientes de disolver demasiado expeditivamente la paradoja de la ficción, apelando a que no hace falta que sea verdadero en todos los casos de emoción.

Aunque es conveniente hablar de emociones que poseen elementos o componentes de varios tipos, por ejemplo, pensamientos, sensaciones, deseos, sentimientos, placeres, penas, cambios de atención, estos no deberían ser entendidos como algo meramente unido como un fardo, ni la emoción considerada como un simple conglomerado. Lo cierto es, por el contrario, que una emoción es un complejo o estructura ordenada de los elementos que contiene, con relaciones causales significativas entre ellos, relaciones que precisamente constituyen ese orden. Por ejemplo, mi enfado con mi hijo por haberse dejado las llaves sin saber dónde es una respuesta corporal, con raíces fisiológicas y con reflejo en mi cara, acompañado de una focalización de mi atención hacia él, y de sentimientos de agitación y desasosiego, sentimientos que son el resultado conjunto de lo que pienso sobre su acción y mi deseo de que no hubiera actuado así, al tiempo que, quizá, me entran ganas de castigarlo por su conducta.

II. LA RESPUESTA EMOCIONAL AL ARTE REPRESENTACIONAL: LA PARADOJA DE LA FICCIÓN

La tan discutida paradoja de la ficción puede formularse como el conjunto de tres afirmaciones, a cada una de las cuales parece que podemos adherirnos sin duda alguna, pero que unidas son inconsistentes, por lo que es imposible defenderlas coherentemente como un todo. Por tanto, las soluciones a la paradoja toman típicamente la forma de rechazar uno o más de sus tres afirmaciones componentes, justificando razonadamente el motivo para

hacerlo así. Esas afirmaciones son las siguientes: (a) A menudo sentimos emociones por personajes y situaciones que son totalmente ficticios y que sabemos que lo son; (b) las emociones hacia los objetos presuponen lógicamente la creencia en su existencia y en los rasgos que los caracterizan; (c) no albergamos ninguna creencia sobre la existencia y las características de los objetos que sabemos que son ficticios. En la discusión sobre esta especie de acertijo se han probado casi todas las soluciones posibles. Las siguientes comprenden la mayor parte de las secundadas.

1. La solución no-intencional: las respuestas emocionales a las posibles ficciones no son, a pesar de su apariencia, ejemplos de emociones propiamente dichas, sino más bien de estados menos complejos, como los humores (por ejemplo, la felicidad) o las reacciones reflejas (un shock), que carecen de la intencionalidad y cognición completas propias de las emociones per se. Como es evidente, esta solución conlleva la negación de (a). Pero su diagnóstico parece poder aplicarse fácilmente a solo una pequeña porción de la variedad total de respuestas a la ficción constatables.

2. La solución de la suspensión-de-la-incredulidad: mientras están atrapados por la ficción, los sujetos se permiten a sí mismos creer en los personajes y situaciones no existentes, experimentando, por tanto, emociones bona fide hacia ellos, y volviendo a sostener las creencias en su no existencia una vez que la ficción ya no les compromete activamente. Esta solución, que supone una negación de (c), aunque muy popular en el siglo XIX, nos sitúa ante un cuadro inaceptable, en que los sujetos parecen exhibir tanto un débil anclaje con la realidad como una asombrosa habilidad para manipular sus creencias a voluntad[4].

3. La solución del objeto-subrogado: las respuestas emocionales a la ficción se dirigen no a personas y sucesos ficticios que se-sabe-que-noexisten, sino a otros, que existen y de los que se-cree-que-existen. En este caso es (a) lo que esta respuesta pone de un modo u otro en cuestión.

En una de las versiones de esta solución, el objeto de la respuesta es simplemente la obra de ficción o la representación artística en sí misma, o partes de la misma. En otra de ellas, el objeto está constituido por las descripciones, imágenes, proposiciones o contenidos de pensamiento

suministrados por la ficción o la representación[5]. Y en una tercera versión, lo bastante diferente de las dos anteriores como para merecer una etiqueta separada (la tesis del objeto-sombra), los objetos de la respuesta son individuos o fenómenos reales provenientes de las experiencias vitales del sujeto, que se asemejan a personas o sucesos de la ficción, y a los que esa ficción pone en la mente del sujeto de modo encubierto o indirecto[6].

La solución del objeto subrogado desvirtúa en sus dos primeros aspectos la lógica y la fenomenología misma de la respuesta emocional a la ficción. Sea cual sea la naturaleza o estatus de nuestra respuesta a los personajes o situaciones ficticias, se trata de una respuesta emocional hacia ellos, y no hacia algo distinto. Nuestras respuestas, sea como sea la manera en que las analicemos, tienen esos personajes y situaciones como sus objetos obvios, y no a los vehículos que nos los traen a la cabeza o a los pensamientos mediante los cuales son definidos. Gran parte de esta queja puede dirigirse también contra la propuesta del objeto-sombra, aunque en este caso resulte claro que el tipo de respuesta a la que esta propuesta dirige su atención con frecuencia acompañe y subyazca a la respuesta emocional a lo ficticio per se. No obstante, y por ejemplo, sentir rechazo por un personaje de ficción no puede reducirse sin más al rechazo por ese tipo de gente en general, o por alguien en concreto similar y a quien conocemos.

4. La solución de la emoción sin juicio: las respuestas emocionales a ciertos objetos no requieren lógicamente creencias sobre la existencia o sobre ciertas características propias de esos objetos, sino únicamente tipos más débiles de cogniciones, por ejemplo, ver de un cierto modo, o entender de cierta manera, o considerar como tal o cual; por tanto, no hay ninguna razón poderosa que impida categorizar las respuestas emocionales a la ficción como emociones estándar, ya que satisfacen las exigencias de un cognitivismo más flexible sobre las emociones. Este acercamiento a la paradoja, que desafía claramente a (b), goza de un creciente número de defensores, y merece una discusión más extensa[7].

Los ejemplos de respuesta emocional que desafían la presencia del juicio en la emoción –la tesis de que el factor cognitivo presente en todas las emociones es un juicio o una creencia– son fundamentalmente de dos tipos. El primero lo constituyen casos donde no hay tiempo suficiente un conocimiento relevante, por lo que no se forma ninguna representación

auténtica del objeto al que se responde, habiendo solo una reacción virtualmente instantánea, instintiva o refleja en su naturaleza, no mediada por el pensamiento consciente (por ejemplo, la aprensión ante una forma instantánea que nos resulta amenazadora; el enfado por un golpe accidental). El segundo lo ejemplifican situaciones en las que, aunque la cognición sí esté presente a la hora de generar la respuesta, la representación que se forma o no es proposicional en su naturaleza, o no tiene el estatus de un juicio, o ambas cosas (por ejemplo, el miedo fóbico a una culebra que se nos enreda en la pierna; el infundado resentimiento hacia las mujeres que están en una posición superior).

Como se ha apuntado más arriba, las emociones que aparecen como respuesta a la ficción, tales como pena, dolor, amor, admiración, miedo, odio, esperanza, se encuentran en los niveles medios y superiores de la complejidad cognitiva de las emociones. Así, parece innegable que, lleven o no consigo creencias, esas emociones se ven mediadas de manera esencial por representaciones de diversos tipos, como la perspectiva, modo de entender, o las valoraciones, que sirven para caracterizar el objeto de la respuesta.

Pero aunque las emociones a este nivel cognitivo no lleven consigo necesariamente creencias que caractericen a sus objetos, sí parece que deban incluir al menos creencias existenciales respecto a los mismos, o algo muy próximo a ellas; por ejemplo, actitudes o puntos de vista que los aceptan o consideran como existentes. De otro modo el estado atribuido sería algo ininteligible, ya se tratara de una emoción o de cualquier otro. ¿Cómo puede ser que alguien sienta pena, tema, admire u odie algo, que al menos no acepte o considere, de modo concomitante a la emoción, que existe, ahora o en otro tiempo? En efecto, si ello no pudiera mantenerse, entonces el problema volvería a surgir independientemente de lo que hubiera de correcto en la crítica a la presencia necesaria del juicio; ya que un aficionado a la ficción cuerdo que no aceptara o considerara o viese a los personajes de ficción como existentes, por mucho que se sintiera completamente atraído y disfrutara de ellos no estaría realmente experimentando en sentido pleno esos estados emocionales que se le atribuyen. La paradoja de la ficción es una prueba a favor de la necesidad del juicio, incluso si damos por sentado que las emociones pueden tener lugar en ausencia de creencias caracterizadoras[8].

El aspecto comprometedor de la paradoja de la ficción es la dimensión de la existencia y la no existencia, asunto que se conecta con la caracterización cognitiva que las emociones relacionadas con ese gé-nero mínimamente requieren. Cuando vemos o concebimos un objeto como teniendo tales y cuales propiedades, ya creamos o no estrictamente que sea así, no tenemos más remedio que, so pena de caer en la incoherencia, aceptar o considerar el objeto como existente. Un caso genuino de emoción, de las que vienen mediadas por el conocimiento, a diferencia de la respectiva respuesta emocional a un personaje de ficción, implica al menos ver o concebir un objeto como exhibiendo tales y cuales rasgos, lo cual, a su vez, presupone aceptarlos o considerarlos como existentes.

Pero, cuando leo Los hermanos Karamazov de Fedor Dostoyevsky, yo no considero a Smerdyakov como alguien que existe, por lo que no puedo estrictamente verlo o concebirlo como detentando ciertas propiedades, como ser un miserable o ser un asesino. Y aunque mis pensamientos valorativos sobre Smerdyakov, que surgen mientras leo, pueden en gran parte ser los causantes de mi respuesta de odio dirigida en apariencia hacia él, para que tal respuesta le tenga a él como su objeto en sentido estricto y, por tanto, pueda etiquetarse claramente como un ejemplo de odio acendrado a Smerdyakov, requiere, una vez más, que yo lo considere como existente – cosa que, claramente, no hago.

No obstante, podría darse el caso de que yo imaginara, o simulara que alguien de este tipo existe, y que como resultado experimentara imaginaria o simuladamente por él una emoción de odio. Elaboremos la propuesta: mi respuesta al personaje de Dostoyevsky no puede interpretarse como una verdadera respuesta de odio contra Smerdyakov, sino como diversas sensaciones, sentimientos y concentraciones de atención causadas en mí por pensamientos sobre Smerdyakov al simular que él y su mundo existen, lo cual puede como resultado llevarme a odiar a Smerdyakov de manera imaginaria o fantasiosa. (Más sobre esta cuestión en el apartado 7, más adelante).

5. La solución de la creencia-subrogada: ciertas respuestas emocionales a la ficción, por ejemplo, la pena, requieren solamente la creencia o creencias de que el personaje existe y es, o hace tal o cual cosa, en la ficción; creencias sostenidas ampliamente por tantos y tantos consumidores sensatos de ese

género. Por tanto, esta solución rechaza (c), aunque no en el modo en que lo hace la teoría de la suspensión-de-la-incredulidad[9].

En cualquier caso, las creencias que esta solución pone de relevancia, aquellas sobre lo que es ficticiamente el caso, solo pueden servir de fundamento a la pena que, ficticiamente o imaginariamente, sentimos por un personaje, no la pena que sentimos literalmente. Además, que esas creencias desempeñen una función a la hora de generar respuestas emocionales a la ficción no afecta el núcleo de la paradoja, es decir, que las emociones coherentes hacia objetos del tipo propio de la relación con la ficción requieren creencias en la existencia de tales objetos o, como mínimo, una actitud existencial hacia ellos. Las creencias sobre cómo las cosas son en la ficción pueden causar reacciones emocionales de algún tipo, sin duda, pero no pueden servir como fundamento lógico de emociones coherentes hacia entidades cuya existencia es negada. Aun en casos donde la emoción en cuestión es tal que requiere constitutivamente creencias, estas constituyen ese tipo peculiar y erróneo de creencias que constituyen parcialmente tales emociones. Las creencias que yo tengo sobre Ana Karenina, por ejemplo, no pueden convertirla de modo coherente en el objeto propiamente dicho de cierto sentimiento de compasión que yo pueda albergar. La pena, la compasión, implica preocupación por el bienestar y aflicción por el sufrimiento de algún ser. Si no creemos que tal bienestar o sufrimiento son reales, ¿ por qué (sujeto, situación) hemos de preocuparnos o sentir aflicción? Del mismo modo, la pena puede implicar que yo quiera o desee algo para eso que nos da pena, pero si no hay creencia en algo, o más en general, una actitud existencial hacia ello, no puede haber, en coherencia, deseo alguno.

6. La solución irracionalista: mientras nos vemos «atrapados» en la ficción, nosotros, lectores o espectadores de la misma, nos volvemos irracionales, respondiendo emocionalmente a objetos que sabemos sin duda que no existen, por lo que no tienen las características con las que se los representa. Los irracionalistas, o bien implícitamente niegan (c), proponiendo que de una u otra manera aceptamos la existencia de personajes y eventos de ficción –mientras al mismo tiempo aparentemente la negamos–, que es tildada de irracional, en el sentido de inconsistente; o bien implícitamente niegan (b), manteniendo que podemos experimentar emociones hacia esos personajes o eventos, de los cuales carecemos de creencias en sentido usual, pero

calificando tales emociones, en consecuencia, como irracionales, en el sentido de injustificadas[10].

En el primero de los supuestos la solución irracionalista se aproxima mucho a la suspensión-de-la-incredulidad, con la diferencia, quizá, de que no se realiza intento alguno de mitigar el conflicto de las actitudes existenciales implicadas, sugiriendo que no aparecen al mismo tiempo con la misma fuerza. En el segundo, la solución entiende al público de la ficción como «culpable», no por creer en lo que ya negaban creer, esto es, en que los personajes y eventos de ficción existen, sino por responder emocionalmente ante ellos de maneras que van en contra de lo que dictan sus creencias.

Puede parecer que la solución irracionalista, en esta segunda variedad, se salva de ser imposible gracias a su rechazo a la tesis de la necesidad del juicio, ya que, de otra manera, podría decirse que es simplemente imposible, en vez de solo posiblemente irracional, experimentar emociones en sentido pleno en ausencia de ciertas creencias. Pero, como hemos sugerido anteriormente, si la crítica a la necesidad del juicio, aplicada a emociones del tipo que la ficción típicamente provoca, muestra solo que las creencias caracterizadoras, como opuestas a las existenciales, pueden estar ausentes en tales situaciones, el espacio lógico que esta respuesta espera ocupar puede no estar disponible.

En cualquier caso, y en opinión de la mayor parte de los críticos, ver al consumidor normal de ficción como alguien fundamentalmente sumergido en la irracionalidad, sea esta entendida como fuere, supondría pagar un alto precio para que fuera una solución aceptable a la paradoja.

Antes de completar nuestras posibles respuestas a la paradoja de la ficción, merece la pena revisar una cuestión que quizá podemos haber zanjado demasiado rápidamente al plantear el problema. Es esta: ¿es lo que subyace al carácter paradójico de las respuestas a la ficción una cuestión de la imposibilidad conceptual de una respuesta en términos de emoción si no incluye, o si no tiene como premisa, ciertas creencias –tal y como se ha expresado anteriormente en (b), en nuestra formulación de la paradoja–, o es, por el contrario, cuestión de lo irracional que supone responder con una emoción a cosas que creemos que no existen o que no son tal y como se nos describen? Estamos ahora en posición de ver que ello puede depender, hasta

cierto límite, de si centramos nuestra atención en las creencias existenciales o bien en las creencias caracterizadoras referentes a los entes de ficción. Si es lo primero –por ejemplo, que Ana Karenina existe o existió–, entonces el problema quizá se entienda mejor como una cuestión sobre racionalidad. Si es lo segundo –por ejemplo, que Ana Karenina sufre o sufrió–, entonces, aunque la cuestión pueda, una vez más, ser planteada como un problema de irracionalidad, puesto que sentir pena por alguien que no crees que pueda estar realmente sufriendo parece irracional, quizá se entienda mejor como algo relacionado con la lógica del concepto de la emoción en cuestión. Porque la emoción pena por X puede entenderse razonablemente como algo que presupone de modo estricto la creencia de que X sufre, de modo tal que cualquier cosa que uno sienta hacia un X, no puede ser en realidad pena a menos que se crea que X es, por así decirlo, algo adecuado para sentir pena por ello.

7. La solución de la simulación o de la imaginación: las respuestas emocionales a la ficción no pueden, a pesar de las apariencias, ser ejemplos de las emociones ordinarias con cuyos nombres solemos también llamarlas, sino que son instancias de emociones simuladas o ilusorias[11]. Primero, porque las emociones estándar que experimentamos en nuestra vida posiblemente conlleven creencias o presuposiciones parecidas a creencias, sobre todo existenciales, que no están presentes en el disfrute estético de la ficción; y segundo, porque las emociones normales tienen consecuencias motivacionales o conductuales que no aparecen con ese disfrute.

La propuesta consiste en que en nuestras relaciones con las obras de ficción experimentamos emociones de manera ilusoria o simulada, hacia personajes y situaciones ficticias; por lo que en este caso resulta ser (a) lo que se rechaza. Por ejemplo, experimentar simuladamente miedo es algo tan suficientemente parecido a su experiencia real, especialmente en su aspecto interno, que es fácil confundirlo con ella; no obstante, la apariencia emocional sí puede reconciliarse con la ausencia de una confirmación de la existencia y de la motivación resultante vis-à-vis las ficciones que desencadenan el miedo, cosa que la experimentación real no puede. De este modo la paradoja quedaría resuelta.

Si queremos valorar esta solución, es importante distinguir la afirmación de que lo que sentimos por los personajes de ficción es cierto tipo de emoción,

o que constituye una respuesta emocional en sentido amplio, de la afirmación, aquí en disputa, de que lo que sentimos hacia ellos y nombramos con una palabra propia de una emoción ordinaria sea un ejemplo de esa emoción. Esta solución sostiene que nos vemos en efecto movidos, pero no en sentido estricto, hacia las emociones estándar cuyos nombres vienen a nuestra boca. La cuestión no es si la apariencia puede causar distintas reacciones emocionales, sino si esas reacciones, dado que ciertas condiciones cognitivas no se ven satisfechas, pueden calificarse como emociones en el sentido pleno típicamente ordinario. Destaquemos también que calificar nuestras emociones hacia la ficción como imaginarias supone decir que son aquellas en las que nos imaginamos a nosotros mismos como si estuviéramos teniendo, gracias a esas experiencias que contribuyen a la emoción, lo que en la realidad tenemos; pero eso no implica que esas emociones sean ilusorias o irreales.

Lo que nos hace hasta cierto punto reacios a aceptar que nuestras relaciones emocionales con los objetos de ficción puedan ser de una naturaleza diferente de las que mantenemos con los objetos que consideramos como existentes, tal y como defiende la teoría de la apariencia, es la conciencia de que, en su interior, guardan un estrecho parecido –son sentimientos que se sienten lo mismo, podríamos decir–. Pero, tal y como ha sido apuntado, hay mucho más en las condiciones que caracterizan a las verdaderas emociones que los meros sentimientos. Así, las implicaciones cognitivas y volitivas desempeñan un papel crucial a la hora de establecer la identidad de muchas de ellas, si no de todas; por tanto, si esas implicaciones difieren, así diferirá la naturaleza de la emoción concreta que está en juego.

Pero supongamos ahora que se nos replica que el público de la ficción sí toma o considera a los personajes presentes en la ficción como existentes, hasta el punto de que los imaginan tan existentes que se sienten atraídos por ellos. De acuerdo. Esto solo puede querer decir que, imaginariamente, los toman como existentes, o que, en la ficción, los toman como que existen –no que consideran que existan sin más y punto.

Un dilema se presenta para aquellos que podrían resistirse a la solución de la simulación frente a la paradoja de la ficción. O bien ese tomarcomo-existentes a sus objetos debe entenderse como algo que implica semejanzas con la creencia, en cuyo caso el sujeto, que niega la existencia de las

entidades de ficción, cae en la inconsistencia; o bien el tomar-comoexistente lleva a la simulación de que existe, en cuyo caso cualquier emoción basada tanto en esa actitud como dirigida a su objeto será una emoción aparente del tipo apropiado.

Por tanto, aunque la propuesta de la simulación proporciona la mejor solución a la paradoja de la ficción como tal, una teoría completa de cómo son nuestras respuestas emocionales cuando estamos embebidos por esa ficción –como algo opuesto a nuestras emociones hacia los personajes de ficción per se – está llamado a reconocer también lo que nos sugieren las propuestas no-intencionales y del objeto subrogado[12]. E incluso la propuesta irracionalista puede contener, en la primera de sus formulaciones, un punto de verdad, porque quizá nos encontremos, al menos en los momentos de mayor implicación en un fenómeno de ficción, en esos tan incoherentes estados mentales que sin cesar ella postula como nuestros.

III. LA RESPUESTA EMOCIONAL AL ARTE ABSTRACTO: MÚSICA Y SENTIMIENTO

La respuesta emocional al arte abstracto es antes que nada un fenómeno problemático, porque el tipo de análisis que en el caso del arte representacional puede proporcionarnos explicaciones obvias tanto a por qué respondemos emocionalmente, como a qué lo hacemos, no parece estar aquí disponible. Una novela, una película o un paisaje impresionista me dan la imagen de un mundo humano, con cuyos seres, objetos o situaciones puedo empatizar o identificarme, ante los que puedo reaccionar con simpatía o antipatía, o en los que incluso me puedo ver reflejado maquinalmente, sin pensarlo, gracias a cierto tipo de «contagio» natural. Pero cuando se trata de una sinfonía o una sonata, de una escultura minimalista, o de un cuadro propio del expresionismo abstracto, tales explicaciones parecen no tener valor. Los seres humanos y sus predicamentos están aquí claramente ausentes, al menos en cuanto se refiere a su representación. Entonces, ¿por qué, o cómo, la percepción de tales obras de arte despiertan una emoción en nosotros, y cuál es el objeto de esa emoción?[13]

Concentrándonos por motivos de brevedad en la música, las respuestas principales son las siguientes.

En tanto la música es capaz de producir emociones en quienes la escuchan, el proceso parece llevarse a cabo mediante dos rutas o mecanismos diferentes, que trabajan normalmente a la vez. Al primero podemos llamarlo sensorial, o no mediado cognitivamente, y al segundo, imaginativo-perceptual o mediado por la cognición. También parece innegable que la música tiene cierto poder para inducir sensaciones, sentimientos, e incluso actitudes, en virtud de sus propiedades musicales básicas, que virtualmente carecen de interpretación o elaboración alguna a cargo del oyente. Ciertos timbres, ritmos, intervalos, dinámicas y tiempos ejemplifican este poder del modo más claro. Esas propiedades necesitan ser únicamente «registradas», por así decirlo, para ejercer su efecto, al menos para alguien a quien le resulta familiar una cultura musical concreta. La subida del ritmo cardíaco que produce un tempo rápido, el desasosiego que ocasionan intervalos disonantes, los impulsos cinéticos a los que inducen los ritmos bailables, la excitación que producen las rápidas alternancias de suave y fuerte, la relajación inducida por un cierto color tonal o modo de articulación, son todos fenómenos familiares a nosotros.

Pero si la capacidad que tiene la música de producir una emoción se agotara en los efectos directos causados por los rasgos musicales sensoriales básicos, resultaría ser algo muy pobre, que quedaría muy lejos de la evocación de emociones propiamente dichas, o incluso de su simple apariencia. Ese hueco lo ocupa la segunda vía, la mediada por el conocimiento, hacia esa evocación.

En adición a la presencia de un conjunto de características sonoras hay mucha música que ofrece, al mismo tiempo o sucesivamente, la apariencia de una emoción humana, o de una persona que está manifestando externamente estados emocionales internos; podría decirse que es en esto en lo que consiste en mayor medida la expresividad de la música. En otras palabras, la música se oye a menudo como, o como si fuera, o se imagina que es, la expresión de una emoción por parte de un sujeto no especificado, al que podemos llamar la persona * de la música. El grado de parecido entre la forma de la música y las conductas abiertas a través de las que manifestamos comúnmente nuestras emociones en la vida cotidiana tendrá

siempre algo que ver, aunque no todo, con nuestra disposición a oír la música de tales maneras. En cualquier situación, y cuando esto ocurre, los mecanismos mencionados anteriormente, familiares a los de la apreciación propios del arte representacional –sentirse reflejado, identificarse, empatía, simpatía, antipatía– pueden entrar en juego, acabando por despertar en quien escucha esas mismas emociones, o también los sentimientos característicos de ellas, o quizá también esas mismas emociones en un plano imaginario. Ciertamente, parece que el aspecto meramente sensitivo de la música puede inducir en nosotros al menos un cierto número de estados simples de excitación que identificamos normalmente como elementos constitutivos de una emoción u otra. Pero es, sin duda, el aspecto perceptual-imaginativo, manifestado en nuestra disposición a oír emociones o expresiones de emociones en la música, el responsable fundamental de las respuestas complejas, más emocionales en sentido pleno, a la misma, ya sea reflejando o reactivando nuestro ánimo, emociones que tantos y tantos oyentes refieren tras escucharla.

Nos queda añadir que esos mecanismos no operan de manera totalmente aislada unos de otros. La emoción que experimento al escuchar un pasaje como expresión de una emoción puede suavizar o acentuar el efecto psicológico particular que un rasgo musical de los considerados básicos produce en mí; mientras que el efecto que induce en mí, en su mayor parte de manera inconsciente, alguno de esos rasgos básicos, puede influir y condicionar la emoción cuya imagen musical yo estoy preparado para oír cuando escucho.

Pero si las emociones se producen con frecuencia en los oyentes en virtud de la escucha de una música que expresa emociones, ¿hacia qué se dirigen esas emociones? La música ni proporciona objetos, ni parece por sí misma ser un objeto adecuado, para la inmensa mayoría de tantas y tantas emociones como se supone que puede despertar. Además, la música no parece darnos nada que pueda justificar las creencias o actitudes hacia objetos que muchos objetos requieren. Entre los diversos modos de responder a esta dificultad se encuentran los siguientes.

Puede sostenerse que la música produce en sus oyentes solo humores, que carecen intrínsecamente de intencionalidad, por ejemplo, la ansiedad o la euforia, o también «emociones sin objeto», es decir, las que

característicamente tienen objeto pero que carecen de él cuando se trata de música: una tristeza o una alegría por nada, o por nada en particular.

Como alternativa, puede decirse que la música produce en sus oyentes precisamente el componente de sentimiento propio de una emoción, junto con una actitud de focalización o dirección inherente en la respuesta corporal situada en el núcleo de la emoción misma, pero no los pensamientos que característicamente acompañan o incluso constituyen parcialmente esa emoción.

Finalmente, podría decirse que lo que la música causa en muchos oyentes son estados de emoción imaginaria. La idea es que, quienes escuchan, fácilmente construyen, sobre la base de los sentimientos producidos en ellos por una música cuya expresividad captan de modo empático, emociones imaginadas del tipo correspondiente; y que lo hacen imaginando, normalmente de modo tácito, objetos y pensamientos adecuados a las emociones en cuestión. Por tanto, el objeto de la emoción musical no ha desaparecido, sino solamente situado de manera inconcreta en la imaginación, o quizá sea resultado de apropiarnos, por así decirlo, de la emoción que nuestra imaginación adscribe a la persona de la música.

IV. LA RESPUESTA EMOCIONAL AL ARTE DE EMOCIONES NEGATIVAS: LA PARADOJA DE LA TRAGEDIA

La paradoja de la emoción negativa en el arte –de la que la paradoja de la tragedia es su ejemplo clásico– es la siguiente. Un arte que suscita emociones negativas, por ejemplo, un arte que representa, expresa, o de cualquier otro modo trata con emociones tales como la vergüenza, el fracaso, la pena, el horror, el enfado, el remordimiento, la desesperación y otros por el estilo, parece exhibir una propensión a causar respuestas semejantes en sus espectadores. Pero si eso es así, lo que sería de esperar es que ellos mismos evitaran, o que en todo caso juzgaran como inferior, un arte de esta naturaleza. La cuestión no es solo que no lo hacen, sino que incluso frecuentemente lo defienden como el más alto o gratificante de todos.

Se han dado un número de posibles explicaciones de por qué las personas desean o aprecian sensatamente la experiencia empática del arte que causa una emoción negativa, a pesar de su aparente animadversión. Aquí tenemos una clasificación genérica de esas explicaciones:

(i) Explicaciones basadas en la compensación: la emoción negativa suscitada por ese arte es, como tal, desagradable, pero para «reparar» ese efecto ofrece otro tipo de recompensas que lo equilibran. (ii) Explicaciones basadas en la conversión: la emoción negativa, que es en principio o de ordinario una respuesta desagradable, se transforma en el contexto de la apreciación artística en algo agradable o, en todo caso, susceptible de disfrute. (iii) Explicaciones organicistas: la emoción negativa despertada por el arte de emoción negativa constituye un elemento esencial dentro de una experiencia total, un todo orgánico que se desea o aprecia. (iv) Explicaciones revisionistas: ni las emociones negativas, ni los sentimientos que las componen, son intrínsecamente desagradables o indeseables, por lo que no hay nada extraño en apreciar el arte que los induce. (v) Explicaciones deflacionistas: a pesar de las apariencias, el arte negativo no despierta realmente en nosotros ni las emociones negativas, ni los sentimientos incluidos en ellas que supuestamente provoca.

Las explicaciones compensatorias incluyen la doctrina aristotélica de la catarsis, entendida como purgación o purificación de las emociones excesivas o incontroladas de dolor y miedo, mediante la implicación en el drama trágico, lo cual justificaría la aparición de esas emociones en el curso de su representación. Otra de esas explicaciones apela al valor proporcionado por el conocimiento de verdades significativas para la vida, un valor al que la relación emocional con el arte negativo supuestamente contribuye[14]. Una tercera apoya tal implicación, no por los conocimientos que pueda aportarnos sobre la vida, sino más bien porque facilita la propia comprensión de la obra de arte; en este caso la implicación emocional con una obra parecería en muchos casos un coste necesario para lograr su total comprensión[15]. Una cuarta relacionaría la experiencia artística negativa con la utilidad moral que conlleva, o con la reflexión ética a la que da lugar, en tanto constituirían beneficios de la misma. Y una quinta explicación alude a los placeres puramente estéticos presentes en la belleza, en la semejanza con la vida, en el dominio de la técnica o en el interés cognitivo de la representación o la expresión por sí misma, proponiendo a esos placeres

como suficientes para compensar cualquier emoción negativa que se padezca en su contemplación[16].

Las explicaciones basadas en la conversión incluyen la que Hume realiza del reconocimiento del valor de la tragedia. Como ha sido destacado, la tesis de Hume pone el acento en el placer presente en la representación artística y en la expresión como tal, aunque establece como premisa que este placer, aun siendo más grande que el dolor de las emociones negativas que les son concomitantes, no solo las contrarresta, sino que, más bien, las derrota o absorbe, dejando como resultado una experiencia de carácter positivo uniforme. Una explicación también basada en la conversión, aunque diferente, propone que, puesto que las emociones negativas suscitadas por una obra de arte no tienen implicaciones para la vida del espectador, pues no requieren ningún tipo de acción y no implican en realidad daño alguno, deben estar evidentemente tan distorsionadas por las condiciones artísticas bajo las que se crean que, aun reconociéndolas como una emoción negativa concreta, y en ausencia de efectos desagradables, aún resultarían adecuadas para su goce o disfrute por el mero placer de experimentarlas[17].

Un buen ejemplo de explicación organicista sería hablar de satisfacción en la emoción negativa provocada por una obra de arte, quizá porque la emoción nos impresiona en tanto que suscitada de la manera apropiada en unas circunstancias dadas, y nos hace sentir más humanos por ser tan susceptibles a ella. La satisfacción sería inseparable, obviamente, de la emoción negativa suscitada en virtud de la cual esa satisfacción se obtiene[18]. Otra explicación del mismo tipo apelaría al mérito de trabajar con emociones negativas en conexión con una obra de arte, mediante su inclusión en su estructura formal, narrativa o dramática, unas emociones negativas que constituirían así un elemento esencial en la experiencia valorada como un todo[19].

Las explicaciones revisionistas rezan más o menos como sigue. La experimentación de emociones negativas no es desagradable intrínsecamente; los afectos, esto es, las sensaciones y sentimientos que implica no son de por sí molestos, y pueden ser disfrutados como tales sin ningún problema en los contextos apropiados. Lo que hay de negativo en las emociones negativas es solo la evaluación de sus objetos, algo central en ellas. Por tanto, no hay especial dificultad en entender que el público busque esas emociones en el arte[20].

Las explicaciones deflacionistas se presentan al menos en tres variedades. Una habla de análogos artísticos de las emociones vitales, diferentes de estas últimas en su carácter hedonista, sus conexiones volitivas y sus implicaciones conductuales, y propone que solo esos análogos, y no las emociones usuales, son los que la relación con el arte emocional despierta en nosotros. Otra explicación deflacionaria simplemente niega de plano que lo que se evoque en nosotros cuando nos sentimos atraídos por el arte emocional sea algo comparable a las emociones normales y corrientes, y sugiere que la respuesta del sujeto, en tanto es emocional, se acaba en las reacciones estrictamente apreciativas, como sentirse emocionado por la belleza expresada en una obra[21]. Una tercera explicación mantiene que los espectadores, en virtud de su atracción por una obra, experimentan estados emocionales negativos solo simuladamente y que, asumiendo que las emociones ilusorias de tipo negativo no son inherentemente desagradables, no hay ningún problema especial en que las personas toleren, o incluso busquen activamente, esas experiencias[22].

Una valoración detallada de todas estas propuestas habrá de esperar hasta otra ocasión; pero, a mi modo de ver, entre las esbozadas anteriormente tienen mayor mérito las explicaciones compensatorias y organicistas, y también la segunda de las basadas en la conversión, frente a las revisionistas o deflacionistas.

V. LA EMOCIÓN Y LA APRECIACIÓN DEL ARTE

¿Existen emociones únicas, propias de la apreciación del arte, emociones estéticas per se, que se experimentan cuando y solo cuando se percibe estéticamente una obra? Teóricos anteriores, fundamentalmente Clive Bell, han sostenido algo parecido, pero tal postura no ha gozado últimamente de demasiado favor; tampoco parece responder a ninguno de los acuciantes problemas teóricos del arte[23]. Por otro lado, hay una interesante categoría de emociones positivas que, si no se dan únicamente frente al arte, son al mismo tiempo distintivas de la apreciación del mismo y no pertenecen al tipo de emociones que normalmente figuran como su contenido. Las candidatas para formar parte de esta categoría serían emociones como la admiración por la habilidad que exhibe una obra, la fascinación por su

forma, el placer de su belleza o el asombro ante su profundidad expresiva. También pueden aparecer en este grupo esas experiencias, tan destacadas por algunos, de pérdida de la voluntad o de autotrascendencia que tienen lugar al quedar profundamente absorto en la obra.

También puede plantearse la cuestión de si las respuestas emocionales ordinarias son apropiadas o no para el arte. Un aspecto de la discusión afecta a una aparente tensión entre la imagen familiar que tenemos de una emoción, como un inquietante trastorno temporal del espíritu, y la imagen de la apreciación estética como un estado de sosiego y atención incontaminada hacia la obra.

La noción tradicional de actitud estética, cuyas raíces se encuentran en Kant, Schopenhauer, y en los teóricos del gusto del XVIII, nos describe una mente caracterizada por el desinterés, el distanciamiento y la falta de atracción por todo lo práctico. Si la entendemos generosamente, lo que esta idea exige es solo que lo que primordialmente dirige o conduce la respuesta del sujeto hacia la obra no sea su situación o condición personal, sino los componentes significativos desde el punto de vista humano que la obra presenta. En otras palabras, tal noción no necesita acudir a la supresión de la receptividad emocional en general. Siempre y cuando su respuesta sea una manera de que el sujeto se conecte con la obra, de que indague su estructura expresiva o capte su sentido dramático, y no un medio para distraer su atención seria hacia la misma o un trampolín para, simplemente, sumirse en sus propias preocupaciones, entonces no hay conflicto alguno si respondemos a una obra con toda una gama de emociones ordinarias, que toman como base la experiencia vital del sujeto y su sensibilidad individual, y la apreciamos de un modo apropiadamente estético, es decir, como esa encarnación particular del espíritu humano que efectivamente esa obra es. Por el contrario, el desinterés y el distanciamiento, entendidos no como un punto de partida para centrar la atención en una obra más que en las circunstancias de cada cual, sino como un ansiado estado final de impasividad o imperturbabilidad, es algo de lo que una teoría de la apreciación artística no ha de ocuparse[24].

Finalmente, las teorías sobre el valor de la respuesta emocional al arte pueden dividirse en aquellas que hacen un buen uso del valor de la experiencia emocional en general, por ejemplo, a la hora de contribuir a una vida plena, y aquellas que, en cambio, buscan identificar un valor particular

de la experiencia emocional dentro del contexto del arte y su apreciación, como modo de entender una obra más profundamente o como medio de recoger de manera más eficiente los beneficios que nos ofrece[25].

Notas al pie

* Publicado inicialmente como «Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain», en M. Hjort y S. Laver (eds.), Emotion and the Arts (Oxford, Oxford University Press, 1997), 20-34.

* Mantenemos este concepto de agente indeterminado en la música, persona (personae), en todo el libro. Marcamos su ocurrencia en cursiva. (N. del T.)

[1] Entre los estudios más importantes dentro del ámbito cognitivista, vid. Robert Solomon, The Passions (Garden City, NY, Anchor Books, 1978); William Lyons, Emotion (Cambridge, Cambridge University Press, 1980); Robert Gordon, The Structure of Emotions (Cambridge, Cambridge University Press, 1987); Ronald de Sousa, The Rationality of Emotion (Cambridge MA, MIT Press, 1987); y Patricia Greenspan, Emotions and Reasons (London, Routledge, 1989). Puede encontrarse una útil revisión de las tesis anteriores, con la cual estoy en deuda, en John Deigh, «Cognitivism in the Theory of Emotions», Ethics 104 (1994): 824-54. De un cognitivismo aún más radical es el libro de Martha Nussbaum, Upheavals of Thought (Cambridge, Cambridge University Press, 2001).

[2] Vid. sobre todo Jenefer Robinson, «Startle», Journal of Philosophy 92 (1995): 53-74.

[3] Además de Robinson (ibid.), vid. sobre esta cuestión Paul Griffiths, What Emotions Really Are: From Emotion to Social Construction (Chicago, Chicago University Press, 1996).

[4] Para una discusión, vid. Eva Schaper, «Fiction and the Suspension of Disbelief», British Journal of Aesthetics 18 (1978), 31-44, y Nöel Carroll, The Philosophy of Horror (London, Routledge, 1990).

[5] Vid., por ejemplo, Peter Lamarque, «How Can We Fear and Pity Fictions?», British Journal of Aesthetics 24 (1984): 206-16.

[6] Vid., por ejemplo, William Charlton, «Feeling for the Fictitious», British Journal of Aesthetics 18 (1978): 31-44.

[7] Vid., por ejemplo, John Morrell, «Fear Without Belief», Journal of Philosophy 90 (1983): 359-66; puede encontrarse una respuesta en Alex Neill, «Fear and Belief», Philosophy and Literature 19 (1995): 94-101.

[8] Resulta erróneo, en particular, intentar asimilar casos de miedo en la ficción al miedo fóbico, también aparte de su evidente divergencia en las consecuencias conductuales. Del miedo fóbico podemos decir que, aunque el sujeto no crea que el animal en cuestión sea peligroso, sí lo percibe o ve como tal, mientras cree sin dudas que el animal existe, que hay algo que el sujeto está percibiendo o viendo así. Sin embargo, con el miedo propio de la ficción no nos es posible decir que el sujeto percibe o ve algo ficticio como peligroso o amenazador, ya que él no cree, en su mente sana, que ese individual exista; no cree que exista tal cosa que percibir o ver así. El auténtico miedo de X tiene un componente cognitivo irreducible, una parte del cual es percibir o ver X como peligroso, pero otra parte es considerar que X existe.

[9] Vid., por ejemplo, Alex Neill, «Fiction and the Emotions», American Philosophical Quarterly 30 (1993): 1-13, y Robert Yanal, «The Paradox of Emotion and Fiction», Pacific Philosophical Quarterly 75 (1994): 54-75.

[10] Vid. Colin Radford, «How Can We Moved By the Fate of Anna Karenina», Proceedings of the Aristotelian Society Suppl. 49 (1975): 67-93, y Harley Slater, «The Incoherence of the Aesthetic Response», British Journal of Aesthetics 33 (1993): 168-72.

[11] Vid. Kendall Walton, Mimesis as Make-Believe (Cambridge MA, Harvard University Press, 1990), y Gregory Currie, The Nature of Fiction (Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

[12] Para una discusión, vid. Jerrold Levinson, «Making Believe», en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[13] Vid. Malcom Budd, Music and the Emotions (London, Routledge, 1985) y Values of Art (London, Penguin, 1995); Peter Kivy, Sound Sentiments

(Philadelphia, Temple University Press, 1989) y Music Alone (Ithaca, Cornell University Press, 1990); Colin Radford, «Emotions and Music: A Reply to Cognitivists», Journal of Esthetics and Art Criticism 47 (1989): 69-76; Jerrold Levinson, «Music and Negative Emotion» y «Hope in The Hebrides », en Music, Art, and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990), y «Musical Expressiveness», en The Pleasures of Aesthetics; Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Ithaca, Cornell University Press, 1994); Jenefer Robinson, «The Expression and Arousal of Emotion in Music», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 13-22; Francis Sparshott, «Music and Feeling», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 23-35; Alan Goldman, «Emotions in Music (A Postscript)», Journal of Aesthetics and Art Criticism 53 (1995): 59-69; Aaron Ridley, Music, Value, and the Passions (Ithaca, Cornell University Press, 1995); y Roger Scruton, The Aesthetics of Music (Oxford, Oxford University Press, 1997).

[14] Vid., por ejemplo, Mark Packer, «Dissolving the Paradox of Tragedy», Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (1989): 212-19.

[15] Vid., en particular, Nelson Goodman, Languages of Art (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968), cap. 6. [Los lenguajes del arte, Barcelona, Seix Barral, 1972.]

[16] La solución de Nöel Carroll a la paradoja del horror, prima hermana de la paradoja de la tragedia, pertenece en gran parte a este tipo. Vid. su The Philosophy of Horror. [Filosofía del terror o paradojas del corazón, Madrid, A. Machado, 2005.]

[17] Vid. Marcia Eaton, «A Strange Kind of Sadness», Journal of Aesthetics and Art Criticism 41 (1982): 51-63, y Levinson, «Music and Negative Emotion».

[18] Vid. en este sentido Susan Feagin, «The Pleasures of Tragedy», American Philosophical Quarterly 20 (1983): 95-104.

[19] Vid. John Morreall, «Enjoying Negative Emotions in Fiction», Philosophy and Literature 9 (1985): 95-103; Jenefer Robinson, «L'education

sentimentale», Australasian Journal of Philosophy 73 (1995): 212-26, y Levinson, «Music and negative Emotion».

[20] Puede encontrarse una sugerencia de este tipo en Kendall Walton, Mimesis as Make-Believe (Cambridge MA, Harvard University Press, 1990), cap. 7, y también en Berys Gaut, «The Paradox of Horror», British Journal of Aesthetics 33 (1993): 333-45.

[21] Puede encontrarse una sugerencia en este sentido, aplicada a la música, en Kivy, Music Alone, cap. 8.

[22] Pueden encontrarse ideas de este tipo en Walton, Mimesis as Make-Believe.

[23] Aunque, para debates sobre esto, pros y contras, vid. Monroe Beardsley, The Aesthetic Point of View (Ithaca, Cornell University Press, 1983), y George Dickie, Art and the Aesthetic (Ithaca, Cornell University Press, 1974).

[24] Para una posterior discusión, vid. Jerrold Levinson, «What is Aesthetic Pleasure?», en The Pleasures of Aesthetics.

[25] Vid., por ejemplo, la discusión aplicada a la música en Davies, Musical Meaning and Expression, cap. 6.

4

Elster y la creatividad artística*

El novelista francés Georges Perec escribió una novela, La desaparición, en la que no usaba la letra e … Este es un ejemplo exagerado de la idea más general de que los artistas pueden imponerse a sí mismos limitaciones para con ello crear mejores obras de arte. En el caso de Perec, esas limitaciones eran completamente idiosincráticas. En otros casos más frecuentes esas constricciones toman la forma de convenciones que definen un género concreto. Aunque sean elegidas libremente, en el sentido de que está en manos del artista someterse o no a las leyes del género, no han sido inventadas por él. Y también hay otros casos donde las limitaciones son impuestas desde fuera… (175-6).

1. De este modo comienza la discusión de John Elster sobre la creatividad y las limitaciones en el arte en la tercera parte de su estudio Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Pre-Commitment and Constraint[1]. Volveré más tarde a La desaparición, señalando cuáles son mis diferencias con Elster sobre las virtudes de tan excepcional obra, pero ahora prefiero comenzar analizando hasta qué punto podemos aceptar la división tripartita de las limitaciones artísticas que Elster allí sugiere: elegidas, inventadas e impuestas.

Las elegidas son las que adopta el artista a partir de un conjunto preexistente de estilos, géneros o formas. Las inventadas son las que él idea, y posteriormente siguen. Las impuestas, por último, tienen su origen en condiciones externas, y el autor no puede alterarlas ni evitarlas.

Algunos ejemplos de limitaciones elegidas son: la forma sonata, el soneto, el haiku, el pentámetro yámbico, la pintura de bodegón, el dibujo a carboncillo, un diálogo, una comedia costumbrista, el templo griego o un coliseo romano. De inventadas: la composición dodecafónica, la música «concreta», piezas para piano preparado á la John Cage, el collage, la escultura cinética, readymades estilo Duchamp, «rayogramas» tipo Man Ray o el teatro del

absurdo modelo Beckett o Ionesco. Finalmente, algunos ejemplos de limitaciones impuestas son los siguientes: la máxima duración posible de la respiración al cantar, el máximo nivel de sonido alcanzable en un solo de piano, la máxima altura de salto en la danza, la forma de rectángulo en el encuadre o fotograma de una película, la irreversibilidad de la forma en la escultura, la proscripción de armas de fuego en uso en una instalación o la prohibición de tratar ciertos temas en películas clasificadas para menores.

Tanto en las limitaciones elegidas como en las inventadas hay, evidentemente, un elemento de participación voluntaria por parte del artista, algo de lo que carecen las impuestas. Pero merece la pena observar que incluso en el caso de las impuestas la acción del artista no se ve del todo anulada. En primer lugar, es el artista quien se encuentra ante la elección entre distintas actitudes que pueden adoptarse hacia esas limitaciones. Por ejemplo, la aceptación alegre, la resignación estoica, el enfado desafiante o el olvido despreocupado[2]. En segundo término, el artista es siempre libre de declinar por completo el desafío, de elegir no crear bajo la constricción en cuestión, y, sencillamente, someterse o renunciar a la forma artística o tarea en el que esa limitación es inevitable.

Si un artista elige una limitación, nos dice Elster, es porque, presumiblemente, al plantearse ese ámbito de elección restringido, cree que obtendrá un mayor beneficio artístico. Este es un caso estándar de precompromiso, donde la restricción es de tipo esencial, es decir, elegida conscientemente por los beneficios que se esperan de ella. En otros casos se adopta o acepta una restricción, pero sin prestar atención al beneficio posible; estamos entonces ante una de tipo incidental. Esta puede acabar siendo provechosa, pero no constituye la razón para su adopción o aceptación. Y una limitación incidental puede también convertirse en esencial, si es secundada por el artista con el fin de alcanzar la recompensa esperada tras haberla adoptado inicialmente.

2. Uno de los principales temas abordados por Elster es el contraste entre la elección de restricciones al comienzo del proceso creativo y la elección dentro de ellas, cosa que ocurre ya durante su desarrollo:

Ciertamente, la creación de una obra de arte puede ser vista como un proceso en dos etapas: la elección de restricciones, seguida de la elección dentro de las restricciones. La interacción y el movimiento de vaivén entre las dos constituye un rasgo fundamental de la creación artística, en el sentido de que las elecciones que el artista realiza dentro de ellas puede inducirle a volver hacia atrás y revisar las constricciones mismas (176).

El escenario que presenta Elster suena verosímil: en el proceso de creación de las obras de arte hay, sin duda, fases, y esas fases pueden estar relacionadas de la manera en que Elster propone. Aun así, debemos preguntarnos que si decimos que el artista es libre para retroceder a voluntad en un momento dado para así revisar las restricciones bajo las que ha estado trabajando, ¿es realmente útil pensar en ellas como restricciones en vez de, por ejemplo, como líneas de trabajo provisionales, o hipótesis creativas? La idea de Elster de restricción como rasgo constante y esencial del proceso creativo parece algo… restrictiva.

A decir verdad, hay que decir que Elster reconoce la existencia de una interacción en la creación artística entre la elección de restricciones y la que tiene lugar dentro de ellas. Nos propone un ejemplo: «Un escritor puede planear inicialmente desarrollar una idea en una novela de gran extensión, y después, viendo que no soporta ese formato, volver a una historia de treinta páginas» (201). Aun así, puede decirse que Elster subestima el valor claramente heurístico que para la creatividad artística tienen los planteamientos o movimientos iniciales, no entendidos como obligatorios y que, por tanto, no pueden ser caracterizados correctamente como constricciones. En otras palabras, las autoimposiciones de un artista no se parecen a las que el propio Elster utiliza como ejemplo en otros estudios suyos sobre la racionalidad de los precompromisos, concretamente el contraído por Ulises de atarse a sí mismo al mástil de su nave como medida preventiva frente a las sirenas[3]. Y es que Ulises asume su autoimposición (a) deliberada y explícitamente, (b) categóricamente y de modo no revisable, y (c) con un objetivo claro en perspectiva. Sin embargo, las autolimitaciones que se impone un artista, si es que consentimos en llamarlas así, son normalmente (a) no explícitas o solo parcialmente explícitas, (b) netamente revisables, y (c) con frecuencia, no se asumen teniendo en mente un objetivo muy definido. Brevemente, el modelo de Elster de los precompromisos

exhibe una rigidez innecesaria, algo que no casa bien con el modo en el que realmente los artistas proceden a la hora de crear sus obras[4].

3. Elster se compromete explícitamente con una idea de creación artística entendida como compromiso deliberado con la maximización:

… tanto la elección de restricciones como la elección dentro de ellas puede ser entendida como una forma de maximización. Concretamente, los artistas intentan maximizar el valor artístico (178).

El proceso de creación artística está dirigido por el propósito de maximizar el valor estético bajo unas restricciones … La creatividad es la habilidad para alcanzar el éxito en ese esfuerzo (200).

La idea de que el artista persigue maximizar el valor estético o artístico tiene sin duda cierta plausibilidad[5]. Si de manera genérica puede decirse del artista que busca maximizar la utilidad de acuerdo con sus propios, y a menudo idiosincráticos, propósitos entonces no es demasiado forzado sugerir que busca, hasta cierto punto y en ciertos contextos, maximizar ese tipo de utilidad que se corresponde con el valor estético o ético.

¿Pero no será Elster culpable de hacer de la creación artística un asunto fundamentalmente racional? Primero, no queda claro que la intención de maximizar apuntada arriba pueda atribuirse a la mayor parte de los artistas de éxito, incluso en un nivel de conciencia inferior al nivel total. Aunque tomemos como base confesiones expresas, conducta observable, o la calidad de la obra acabada, la evidencia no da pruebas de que tal atribución de intenciones sea imprescindible. Segundo, incluso quienes están más comprometidos con una explicación racional de la conducta humana reconocen que hay una participación del componente irracional, o al menos no racional, en la actividad creativa, como sucede en otras prácticas relacionadas de tipo sexual o religioso, con origen en intenciones no del todo obvias. Elster podría intentar acomodar esta realidad a su propia teoría, admitiendo que una irracionalidad limitada al servicio de fines creativos puede entenderse como una estrategia totalmente racional, e incluso, quizá,

como una maximización del valor artístico; pero, sin duda, ello supondría adscribir una intención excesivamente calculada a artistas que, precisamente, y en nombre del arte, se abren a lo irracional. En otras palabras, aunque sea cierto que los artistas a menudo eligen métodos irracionales –pensemos en la «escritura automática» de los surrealistas–, sin lugar a dudas, no todo lo que de irracional hay en algo dotado de valor artístico tiene su origen en una decisión deliberadamente racional a cargo del artista.

Tercero, y más importante, hay intenciones determinadas que podemos adscribir sensatamente a los artistas en el sentido de que han motivado a no reducir su tarea a la maximización del valor estético o artístico. Algunos de ellos se sienten empujados a descubrir nuevas relaciones entre los componentes de los medios elegidos, o nuevos medios para expresar sus estados mentales, o nuevas técnicas para lograr una representación realista, en las que su compromiso con esos objetivos como tales hace que ignoren cualquier preocupación por maximizar el valor estético dentro de unas restricciones dadas. En palabras más sencillas: los artistas se sienten frecuentemente obligados a hacer de las obras las obras que ellos quieren que sean, ya se las considere o no como resultado de la maximización del valor estético, incluso a la luz de lo que el propio artista cree[6].

4. Elster, al igual que otros teóricos recientes[7], adopta una muy firme actitud contra la originalidad: «Yo distingo la creatividad (crear dentro de unas constricciones) de la originalidad (cambiarlas), y defiendo que la segunda no guarda ninguna relación intrínseca con el valor estético» (180). Elster defiende tajantemente esa opinión, incluso a la luz de esta siguiente sentencia claramente aprobatoria de lo que la originalidad lleva consigo: «La originalidad… puede definirse como una ruptura duradera con las convenciones existentes, y no como una separación momentánea de ellas. La emergencia del verso libre, del arte no figurativo, y de la música atonal, son claros ejemplos de ello en el siglo pasado» (224). Elster reconoce que la originalidad en una obra de arte puede coexistir con la grandeza, y que la búsqueda de esa originalidad puede también potenciar la creatividad, pero sigue oponiéndose a la idea de que pueda ser parte del valor de una obra de arte[8].

Sea como fuere, la opinión de Elster contra la originalidad per se falla a la hora de reconocer la creación artística como una actividad que, como la gran mayoría, implica la posibilidad del logro o acierto en su ejecución, y de entender la obra resultante como la encarnación de tal logro, de tal acierto, lo cual hace a la obra inseparable en su lógica y en su apreciación de la acción que la genera. Parte de ese acierto que alcanzan algunas obras de arte es precisamente su sorprendente originalidad, independientemente de los medios, de los fines, o de los-fines-en-relación-a-los-medios que manifiesten. Una vez el acierto en cuestión se solidifica y confirma, normalmente a través de la producción de una serie de obras relacionadas, entonces, las últimas obras, aun siendo similares, no son partícipes del acierto y no exhiben esa originalidad, de ahí que no sean tan admirables en sentido artístico. El locus de la originalidad en la obra de arte es su enraizamiento histórico, no su creador como sujeto particular, ni tampoco la forma abstracta o el contenido que pueden separarse de ella.

Además, los argumentos sobre que la originalidad no es un valor artístico tienden a igualar valor artístico, o el valor ligado al arte como tal, con un valor estético en sentido estricto, es decir, un valor derivado de la experiencia imaginativo-perceptivo-sensorial de las cualidades formales y estéticas de un objeto. Pero no son lo mismo.

El valor artístico es una noción mucho más amplia que el valor estético, aunque tiene a este último como su núcleo; porque la recompensa experiencial que una obra proporciona a una audiencia no se basa, claramente, en su carácter de objeto para la experiencia o la imaginación, cosa que puede compartir con otros objetos de la naturaleza, sino su esencia de artefacto humano, en virtud de la cual, por ejemplo, despliega originalidad, expresa actitudes peculiares, hace partícipe de una preocupación moral o influye de modo patente en otras obras por venir. Todo ello contribuye a su valor artístico, aunque no al valor estético en sentido estricto[9].

5. Aristóteles nos ofreció de manera ejemplar un criterio para la unidad orgánica, cuya esencia es que una obra que la detenta solo puede ser alterada para peor. Parece que Elster opta por aceptar el dictum aristotélico: «Una muestra evidente de la tesis de que los artistas se comprometen con la

optimización es la conocida creencia de que en una buena obra de arte no puede añadirse ni restarse nada… Otra muestra evidente la constituye la omnipresente práctica de los artistas de experimentar con pequeñas variaciones hasta que «la dejan perfecta» (202).

Pero la sentencia aristotélica no debería aceptarse sin cuestionamiento alguno. Del hecho de que en una buena obra de arte todo elemento desempeñe alguna función en su armonía o en la génesis de su contenido artístico, no puede inferirse con validez que son solo esos elementos los que podrían haber servido a esa función o haber dado lugar a ese contenido. En general, no podemos concluir que solo el conjunto específico de elementos que constituyen una obra acabada son los que optimizan el valor que tal obra posee. Y ello es así porque hay varios, e igualmente efectivos, modos de «dejarla perfecta», esto es, de llevar una obra a su culminación con éxito una vez que ha alcanzado un cierto punto. La práctica de experimentar con pequeñas variaciones no ha de verse como la persecución de un hipotético y único estadio supremo. De hecho, ni siquiera necesita ser entendida como la búsqueda de estadio supremo ninguno; sino, más bien, como una práctica gobernada por un principio de «lo suficientemente bueno», es decir, algo conforme a un modelo satisfactorio y no optimizador de la conducta humana. Incluso si ese «dejarla perfecta» generalmente motiva la experimentación de pequeñas variaciones en una obra en progreso, no es obligatorio que requiera hacerla «perfecta», sino solo, digamos, «en realidad, bastante buena».

El error de adherirse indiscriminadamente a la doctrina de la unidad orgánica, que mantiene que las obras de arte con éxito están tan perfectamente compuestas que ninguna alteración en ellas dejaría de causar un efecto adverso, está relacionado con otro error, el de la fidelidad sin condiciones al principio de unicidad estética, que sostiene, a su vez, que dos obras de arte diferentes desde el punto de vista perceptivo y que pertenecen al mismo género, necesariamente difieren en algún aspecto estético u otro. Aunque cercano a la verdad, este principio carece de validez universal[10]. Por mucho que dos obras de arte dentro de un mismo género y diferentes en su percepción proporcionen distintas experiencias –y que quizá sean, incluso, experiencias que difieran estéticamente, si consideramos que las bases perceptivas de una propiedad estética aparecen en el ámbito de su apreciación[11]–, eso no implica que la obras en sí mismas difieran

necesariamente desde el punto de vista estético. Pensemos en dos cuadros abstractos, caligráficos –por ejemplo, al estilo de Mark Tobey–, en los que uno es la imagen especular, o quizá solo un pequeño reajuste, del otro. ¿Es tan claro que ambos diferirán por completo en su impacto estético, a pesar de ser fácilmente diferenciables en su percepción? Ambos cuadros pueden, por así decirlo, «funcionar», y hacerlo exactamente en el mismo modo, y sin llevar a nadie a pensar que ninguna otra disposición de elementos similares habría «funcionado» igualmente.

6. La discusión de Elster acerca de la medida del valor en las formas artísticas temporales, y su particular manifestación en el mundo del jazz clásico, constituye, a mi modo de parecer, la parte más satisfactoria y estimulante de las investigaciones en el campo de la creatividad artística que realiza en su Ulysses Unbound. Por ello me tomo la libertad de traer aquí una extensa cita del mismo:

Yo distingo entre dos fuentes de satisfacción emocional en todas las artes. Por un lado, muchas obras de arte pueden generar emociones no estéticas –alegría, dolor u otras parecidas–. Por otro, todas las obras, si es que tienen algún valor artístico, inducen emociones estéticas de modo específico, por medio del ritmo, el eco, las simetrías, los contrastes, las repeticiones, la proporción y mecanismos similares… Las emociones específicamente estéticas incluyen la admiración, el asombro, la sorpresa, el buen humor, la diversión y el relajamiento (206).

En literatura y en música, los efectos artísticos sublimes se producen cuando esos dos efectos emocionales se presentan juntos y se refuerzan mutuamente. Como por arte de magia, el placer de una rima que encaja perfectamente se suma a lo conmovedor de las palabras. Aunque estos componentes sean separables analíticamente, no se experimentan de modo aislado (206).

Si hablamos de jazz, las emociones no estéticas en el oyente son producidas por una música que tiene lo que llamaré «profundidad emocional». Las emociones estéticas pueden surgir en dos niveles. En el más simple, son producidas por una música que posee lo que llamaré «gusto». En un nivel

más avanzado, las emociones estéticas vienen producidas por la «historia» que la música cuenta… (247).

El gusto –el sentido del orden, equilibrio, proporción, tiempo– es un prerrequisito esencial de cara a la producción de emociones específicamente estéticas… La profundidad emocional hace referencia a la capacidad de generar fuertes emociones no estéticas en el oyente (248).

El gusto y la profundidad emocional son solo dos de los criterios de medida de calidad relevantes en el jazz. La tercera –y la única en la que el jazz difiere radicalmente de otros modos de actuación musical– es su capacidad inventiva en la narración (252).

La habilidad de «contar» a través de la innovación melódica está relacionada con el gusto, pero va mucho más allá que él (253).

Hay mucho de los anteriores fragmentos con lo que coincido, y la discusión que plantean constituye incuestionablemente una contribución inteligente a la estética del jazz. No obstante, tengo algunas reservas sobre su contenido.

La primera se refiere a la tesis de Elster de que la calidad narrativa de un solo de jazz, su habilidad para sugerir, mediante su evolución melódica, harmónica y dinámica, una narración abstracta de cierto tipo, participa de lleno en la generación de emociones estéticas en el oyente, pero no en las no-estéticas[12]. Esta afirmación no me parece muy defendible, porque las «historias» que la música puede sugerir son a menudo emocionales en sí mismas, y es lógico pensar que nuestra respuesta a una secuencia emocional pueda convertirse en una emoción no-estética, normal y corriente, posterior, apropiada a la contemplación cómplice de la secuencia. Por ejemplo, un solo que evocara una historia conflictiva, seguida de la esperanza de la disolución del problema, y que condujera solo a que esa esperanza quedase defraudada, daría lugar normalmente a un sentimiento de pena o angustia en quien escucha, aparte de cualquier otra reacción puramente estética gracias a la corrección de la narrativa emocional o de su soporte musical[13].

La segunda de mis quejas tiene que ver con el grado en que el gusto, caracterizado como una cuestión formal o configurativa, y la profundidad

emocional, entendida como algo material o sustancial, constituyen dimensiones totalmente independientes y «sumables» sin más del valor emocional, tal como Elster sugiere en su ilustrativo diagrama (251), donde sitúa a varios músicos de jazz en un espacio bidimensional cuyos ejes «y» y «x» son, respectivamente, «gusto» y «profundidad emocional»[14]. Yo creo, por el contrario, que esas dimensiones están entrelazadas, gracias a un sentido formal del tiempo, de la proporción y del flujo del impacto en las emociones no-estéticas que su discurso puede provocar. Por ejemplo, la concisión, claridad y empuje presentes en Giant Steps, de John Coltrane, presumiblemente resultado del gusto del genial saxofonista, tiene muchísimo que ver con la seguridad valiente y afirmadora de vida que la música expresa. Y la relativa libertad estructural y relajación de A Love Supreme, también de Coltrane, seguro que no puede separarse del sentimiento de placer sereno de la bondad de las cosas que esa música proyecta, especialmente en sus dos primeras partes.

Además, debemos señalar que las dimensiones formal y emocional del valor musical en el jazz, o en cualquier otra música, están probablemente subordinadas a otra dimensión de valor, global y que no es resultado de una mera suma, a la que podemos llamar «emoción-en-relación-a-la-forma», o «contenido-en-relación-a-la-configuración»[15]. Es decir, nuestro juicio último de valor ante una pieza musical posiblemente no descanse solo en nuestra estimación por separado de la calidad de su contenido y la excelencia de su forma[16], sino también, y de modo muy especial, en la relación específica de ajuste entre la una y la otra.

7. Elster tiene interesantes cosas que decir sobre el tema del precompromiso con la casualidad o aleatoriedad a la hora de crear arte:

… cada elección que se realiza al crear una obra de arte funciona como una restricción de cara a posteriores elecciones. En todo caso, un artista puede decidir generar esas restricciones aleatoriamente y no de manera intencional (242).

Así el propio Francis Bacon comienza sus cuadros arrojando pintura al lienzo, de modo que las manchas resultantes servirían como restricciones

para la tarea posterior, limitando su libertad y, presumiblemente, mejorando su creatividad. Las «pinturas porosas» de Jackson Pollock pueden entenderse como una variante de esta idea (243).

Pero en lo que se refiere al primero de los casos, las manchas producidas accidentalmente por Bacon no han de verse necesariamente como constricciones a posteriores decisiones creativas, sino como promotoras de las mismas, ya que es en el marco del carácter particular de cada medio pictórico donde esas manchas podrán ser cubiertas o borradas, si es el caso. Y en un grado menor eso también sería cierto a la hora de explicar los cuadros de Pollock.

Poco después Elster dirige su atención al enfant terrible de la música moderna, John Cage:

En tanto se apoya en la composición aleatoria o en crear fragmentos de silencio, la obra de Cage es completamente una broma. La interpretación más caritativa diría que es una gigantesca y exitosa tomadura de pelo (245). … elegir el uso de la aleatoriedad objetiva o epistémica dentro de las constricciones no tiene justificación estética… anulando la elección y no restringiéndola es como se destruye la creatividad en vez de promoverla (246).

Esto me sorprende, pues se trata de una manera bastante extraña de reaccionar ante la obra de Cage como artista, sea cual fuere la valoración que de ella pueda hacerse en último extremo. La creatividad de Cage se pone de manifiesto por sí misma, en parte, en la sorprendente variedad de medios de evocación que él idea con el propósito de evitar el acto de elección humana en el nivel que corresponde a la selección de sonidos, en nombre de una filosofía propia, cuasi-budista, tanto de la vida como de la música. Sin embargo, la ironía presente en la obra de Cage radica en que esa tan peculiar personalidad se exhibe por sí misma, en un segundo nivel, mediante una gama específica de recursos (el dado, cartas estelares, imperfecciones en el papel, el I Ching), con los que persigue la eliminación de la personalidad en

el primer nivel, e incluso mediante el compromiso radical con la eliminación de la subjetividad o las preferencias de la música a la hora de comenzar[17].

Richard Wollheim, en un célebre ensayo sobre el estilo artístico que posteriormente sería conocido como «minimal»[18], esbozó un concepto de «obra negativa» para la creación artística, esto es, el tipo de trabajo apropiado para la producción de objetos dotados de una simplicidad excesiva y una consecuente ausencia de articulación. Esa obra negativa, sugiere Wollheim, es en su mayor parte una cuestión de toma de decisiones sobre a lo que se parecerá la obra; decisiones que implican actos «negativos», como renunciar, abstenerse, evitar o restringir el uso, en lo que afecta a los medios, técnicas, estilos o intenciones a disposición del artista en su contexto. Si es posible que una obra de arte cuya génesis lleva consigo predominantemente un «trabajo» negativo exhiba creatividad, entonces, sin lugar a dudas, la creatividad que muestra Cage en sus más radicales autoeliminaciones musicales pertenece a ese tipo.

En todo caso, el escepticismo de Elster sobre el valor de las modalidades artísticas de vanguardia no se limita a la música: «el modernismo [literario] fracasa porque descansa en un criterio equivocado de cuál ha de ser la adecuación de un texto a su propósito. Así como un mundo defectuoso no se representa mejor con un texto defectuoso, un mundo inestable o caótico no se representa mejor con un texto de las mismas características» (190).

Pero esta condena generalizada ignora, entre otras cosas, las funciones ejemplificadora y expresiva del texto literario, como algo opuesto a su función representadora per se. Como Goodman y otros han subrayado, las obras de arte significan de modos distintos a la representación[19]. Así, una obra de arte puede necesitar al menos acercarse, si es que no los abraza por completo, al caos y a la inestabilidad para poder ejemplificar o expresar, no para meramente representar, esas situaciones.

8. Vuelvo ahora a la discusión de Elster sobre la novela experimental La desaparición, a la que hemos aludido a comienzos de este ensayo:

Las restricciones preexistentes o preprogramadas mejoran y estimulan el proceso creativo… Aunque no todas lo hacen igualmente bien. La de escribir una novela sin la letra e puede hacer la tarea del escritor no más difícil que la de hacerlo bajo la tan exigente norma de la terza rima. No obstante, esta última constricción, a diferencia de la primera, puede contribuir de modo directo al valor estético, aún por encima de la contribución indirecta que derivada de su efecto potenciador-focalizador. Como el ritmo y la métrica, generan una forma organizada, tienen un potencial estético intrínseco; la ausencia de una letra del alfabeto no (209).

Pero podría argumentarse que la ocultación sistemática de cierta letra, especialmente una tan importante para la lengua francesa como la e, confiere mediante su ausencia una cierta forma al texto de Perec; aunque obviamente no una forma en el sentido de un esquema rítmico o métrico. Y esa forma podría incluso formularse de una manera positiva, como lo haría la exigencia de escribir oraciones usando solo las vocales a, i, o y u.

Para la mayor parte de los escritores, tener que escribir evitando la letra e se convertiría en una distracción irritante, más que en una estimulación; un obstáculo que superar, más que en un reto al que enfrentarse (210).

Esto es sin duda cierto. Pero, aun así, ello solo significa que evitar voluntariamente la letra e a la hora de escribir no sería, para la mayoría de escritores, un estímulo para su creatividad. En cualquier caso, se trata de algo que no dice nada sobre si constituyó, en efecto, un acicate para la creación en un caso dado, en concreto el de Perec.

Trayendo a colación la tan útil tricotomía de Elster de constricciones elegidas, inventadas e impuestas, podemos preguntarnos si evitar expresamente la e en La desaparición cuenta como una restricción elegida o inventada. La cuestión es si ese tipo de limitaciones preexistían al acto de escribir la novela por parte de Perec, o si al escribirla, y al hacerlo así, él instituyó ese tipo de restricción en la creación literaria. Aunque Elster parece inclinado a tratar La desaparición como un caso de invención, existen sin duda razones para entenderla como una elección de trabajar dentro de un

marco ya existente, el del lipograma, aunque en un modo más riguroso que los practicados anteriormente. Un lipograma es precisamente un texto producido bajo la restricción de evitar una letra o letras concretas del alfabeto, y se trata de una forma muy favorecida por el grupo de escritores vanguardistas franceses a la que Perec perteneció, el Oulipo o «Taller de literatura potencial»[20].

9. Esas restricciones del tipo al que se adhiere Perec cuando escribe La desaparición se han ridiculizado algunas veces como algo puramente arbitrario y sin motivo, por tanto, como algo que no añade mérito artístico de interés alguno. Pero si la creatividad artística es, tal y como Elster propone, fundamentalmente una cuestión de operar de manera innovadora dentro de unas limitaciones, entonces, ¿cómo puede saberse qué constricciones pueden producir un valor artístico y cuáles no?, ¿puede haber un criterio proyectivo razonable de la «bondad» de una restricción, y no el simple y obviamente retrospectivo de juzgarla por sus resultados?

Se trata de preguntas difíciles, a las que no estoy muy seguro de cómo responder. En cambio, me propongo discernir simplemente si el éxito de Perec al escribir su obra debería considerarse como algo sin objetivo artístico, un puro ejercicio de autoimposición sin ningún motivo en particular[21]. Creo que no. Primero, porque no hay razón para considerar la habilidad, inteligencia e ingenio de Perec a la hora de cumplir la limitación que se ha impuesto a sí mismo como algo situado más allá del ámbito de la apreciación artística. Sin duda, ponemos en práctica esa apreciación cuando admiramos el interés con el que Barnett Newman dio a sus cuadros su peculiar formato vertical, aproximadamente de seis pies de alto y cuatro pulgadas de ancho; o el laborioso y elaborado montaje en su construcción de la secuencia de la «Escalera de Odessa» en El acorazado Potemkin de Eisenstein; o la extraordinaria inventiva con la que Mozart maneja las voces en el sexteto de Las bodas de Fígaro; o la grandeza de los alejandrinos de Racine, con sus indefectibles doce sílabas por verso y rima en dísticos. El virtuosismo, que entendido en sentido amplio cubre ejemplos como el de Perec, es sin lugar a dudas una virtud artística, si no la forma más elevada de ellas, y es algo apreciable en sí mismo[22]. En otras palabras: el interés de La desaparición es, sin lugar a dudas, no solo el de tan infame memoria que Samuel Johnson concedió a la práctica de la predicación por las mujeres[23].

Pero el interés que suscita La desaparición puede ir más allá de la atención que su virtuosa superación de los retos propiamente merece. Y esto se debe a las especiales características tanto del escritor como del contexto de escritura. Nacido en 1936, Perec era hijo de un matrimonio de judíos polacos que murieron durante de Segunda Guerra Mundial, uno luchando en la resistencia y el otro en Auschwitz; como consecuencia fue llevado a un internado católico en Isère durante la ocupación. ¿Es entonces demasiado exagerado entender La desaparición, publicada en 1969, como una referencia no solo a la víctima del asesinato que relata, y no solo a la letra e desaparecida misteriosamente de sus páginas, sino a la desaparición de Europa no mucho tiempo antes de millones de personas, declaradas tan arbitrariamente persona non grata como esa tan desafortunada vocal?, ¿no puede entenderse La desaparición como una meditación sobre lo fácil que puede ser deshacerse de seis millones de judíos, tan fácil como deshacerse de decenas de e? Sabemos también que cada una de las obras publicadas por el mismo autor es un ejercicio de un estilo diferente. ¿No cuadra esto perfectamente con alguien que tuvo que disimular y reinventarse a sí mismo desde muy pequeño?

En cualquier caso, si podemos atribuir esos ulteriores significados a lo que, en principio, podrían ser solo juegos estilísticos puramente formales, no hay duda de que aquellos confieren a estos un valor añadido, en virtud de ese ajuste entre contenido y forma que invocamos anteriormente como locus fundamental del valor estético[24].

10. Hablemos ahora de cine, a propósito de otro caso de restricciones elegidas de carácter aparentemente limitado. Pensemos en las que utilizó Sidney Lumet al filmar su magnífica película sobre la deliberación de un jurado, en Doce hombres sin piedad: una sola habitación pobremente amueblada; un grupo fijo de personajes; un período de tiempo continuo; soporte en blanco y negro. A pesar de todo ello, Doce hombres sin piedad constituye una cinta tan sorprendente y gratificante como solo este arte es capaz de serlo. En este caso puede decirse que las constricciones elegidas por Lumet –su forma provisional de autolimitarse– fueron claramente un estímulo para la creatividad y no unas cadenas para la misma.

Merece la pena señalar algunos de los recursos técnicos específicos de Lumet para mantener el interés cinematográfico y dramático contando siempre con esas constricciones: (a) dirigir la atención hacia diferentes personajes y diferentes parejas de personajes en distintas ocasiones; (b) hacer desaparecer temporalmente a varios protagonistas mediante el recurso de la salida al lavabo; (c) variación rítmica, no mecánica, de largos, medios y primeros planos; (d) en lo que atañe al patrón de las escenas, alternancia de discusiones basadas en pruebas o en argumentos de fondo, por un lado, con enfrentamientos directos entre personajes que revelan sus respectivos caracteres al tiempo que desencadenan tensión, por otro.

Por tanto, parece que la cinta de Lumet se ajusta lo suficientemente bien a la idea de Elster sobre la creatividad artística como habilidad para trabajar con éxito dentro de unas limitaciones. Pero merece la pena observar que, incluso si todas las obras de arte supusieran la elección dentro de unas constricciones de un tipo u otro –ya sean autoimpuestas o impuestas desde fuera, revisables o no a la hora de adoptarlas, convencionales o idiosincráticas–, podría realizarse una útil distinción entre obras de arte que focalizan el hecho de trabajar bajo restricciones, y aquellas otras que no lo hacen así, operando incluso, en algunos casos, de modo que nos hacen inconscientes de las constricciones que dirigen su creación. En el primero de los casos, las obras tratan parcialmente sobre sus limitaciones, es decir, sobre la virtuosidad o la capacidad de superar los desafíos; mientras en el segundo no es así. A la primera categoría pertenecen, claramente, La desaparición, La soga de Hitchcock, una sucesión de planosecuencias, y el rondó «Ma fin est mon commencement», un palíndromo musical de Machaut. Dentro de la segunda cabe situar, con casi total seguridad, a Doce hombres sin piedad, Giant Steps de John Coltrane, y los sonetos de Keats o Millay, obras producidas dentro de ciertos límites formales, pero que no pretenden especialmente dirigir la atención a ellos.

La música dodecafónica, cuyo principio básico es que una nota no puede ser repetida hasta que todas las once restantes de la escala cromática hayan sonado –un método que sin lugar a dudas destruye el sentimiento de tonalidad –, se presenta a veces como un modo de composición musical demasiado limitado, que restringe, más que ayuda, a la creatividad. Pero parece como si aquí se tratara simplemente de casos distintos, que convertirían en sospechosa cualquier generalización. Para Schoenberg, el

método era un modo de inocular un nuevo interés en las viejas formas globales asociadas a Brahms y sus predecesores de la tradición vienesa clásica, un esfuerzo que gozó de un considerable éxito en los Tercero y Cuarto Cuartetos de Cuerda, en el Trío de Cuerda, el Concierto para Piano y la Serenata Op. 24. Para Berg, el método fue desde el principio algo que debía modificarse y relajarse intuitivamente en interés de la expresión dramática, y no un código que requiriera una adherencia estricta; aun así, su método constituye un valor esencial para el rigor y la fuerza de su obra maestra dodecafónica, la ópera Wozzeck. Para Stravinsky, quien llegó finalmente a la dodecafonía después de oponerle mucha resistencia, el método fue algo que adaptar y fusionar selectivamente con su estilo neoclásico anterior, gozando quizá de su mayor éxito con el ballet Agon; en otros casos, por ejemplo, en los Movimientos para piano y orquesta, los resultados fueron más difíciles de entender y menos atractivos. Finalmente, para algunos compositores, como el americano George Rochberg, la música dodecafónica –o, mejor dicho, su subsiguiente generalización, el serialismo– se convirtió en un estímulo indirecto para la creatividad, al instituirse como una ortodoxia contra la que rebelarse, llegando a abandonarla por completo en su, en gran parte tonal y marcadamente neorromántico, Tercer Cuarteto de Cuerda.

11. Uno de los ejemplos que propone Elster de limitaciones a la creación artística impuestas externamente, aunque a fin de cuentas prove-chosas, se refiere a la inviabilidad anterior a 1940 de grabar música popular por encima de los tres minutos de duración, debido a los límites de la antigua tecnología de las 78 revoluciones por minuto. En relación a ello, comenta que «la improvisación en el jazz en un alto nivel de calidad es tan difícil de mantener, que el disco de 78 rpm con tres minutos de tiempo de grabación venía a resultar casi óptimo» (194).

Esto suena a una reminiscencia demasiado oportunista de una explicación leibniziana; porque mi impresión sobre, incluso, los mejores solos de los grandes del jazz de las big bands de los treinta, como Coleman Hawkins, Ben Webster, Johny Hodges o Lester Young, es que sin duda se habrían visto beneficiados si hubieran sido más largos: algunas veces difícilmente comienzan antes de haber terminado. No hay duda de que hay muchos casos de hipnotizantes solos de jazz bien improvisados que se alargan durante

grandes espacios de tiempo, por ejemplo, los de Coltrane y McCoy Tyner en My Favorite Things, que al final llegan hasta los cuatro minutos cada uno. ¿No es, por el contrario, plausible pensar que podríamos haber disfrutado de solos aún más sublimes de Hawkins y Young si hubieran podido alargarse ocasionalmente dos e incluso tres minutos más?

12. Vayamos ahora a otros dos ejemplos que, al menos a primera vista, encajan bien con las tesis de Elster. El primero es el famoso vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel. Este, que no había tenido un aprendizaje formal como arquitecto, aceptó como restricción el empleo del lenguaje de la arquitectura del Alto Renacimiento –columnas, ménsulas, pilastras, hornacinas y arquitrabes–, pero optó por no hacerlo del modo tradicional. Por el contrario, parece que comenzó a usarlos de modos intencionadamente ilógicos, es decir, no justificados estructuralmente, con la evidente intención de estimular de modo más efectivo el libre juego de la imaginación al contemplarlos. Miguel Ángel, libre de toda atadura de los hábitos que pudo haber adquirido si hubiera pertenecido al gremio de los arquitectos, se sintió, en cambio, libre para crear una forma expresiva sin más: esta antesala, con su inusual esquema de color sombra blanca y gris, su elevada y estrecha espacialidad, su escalinata ligera y magnífica, y su constelación de conocidos aunque raramente utilizados elementos constructivos, constituye uno de los conjuntos arquitectónicos más imponentes que conozco. Sin duda, su éxito parece ser resultado de su adhesión a ciertas constricciones derivadas de la cultura en boga, al tiempo que hace caso omiso de otras. Como Vasari lúcidamente dijo de su arquitectura, Miguel Ángel «rompió los lazos y las cadenas que ellos ejecutaban invariablemente»[25].

Un segundo ejemplo es la creación del Retrato de Kahnweiler, de Pablo Picasso, como respuesta tanto a un encargo de carácter general, enraizado en la tradición como a unas más específicas «condiciones», influidas por las circunstancias, en términos del sugerente análisis de Michael Baxandall[26]. El cometido de Picasso, sugiere este crítico, fue el estándar, propio del pintor, de producir un objeto con «interés visual intencional», mientras que sus condiciones, en gran parte autoasumidas, eran tres: reconciliar las exigencias del color y la forma, reconciliar las exigencias de los modelos bi y tridimensional de representación, y hacer verdadero que la pintura es tanto

proceso acumulativo como imagen completa. De acuerdo con Baxandall, el planteamiento de estas condiciones, junto con el cometido, asumido del trasfondo, explicaría mucho de cuál fue el resultado del retrato de Picasso.

No obstante, tanto con el vestíbulo de Miguel Ángel como con el retrato de Picasso se nos plantea un auténtico problema respecto a si nuestras reconstrucciones hipotéticas de las restricciones bajo las cuales, y en respuesta a las cuales, nacieron tales obras, no son más que «solo cuentos». Quizá la existencia de ciertas restricciones sea innegable y documentable, en particular las materiales y físicas. Pero, en cualquier caso, esas hipótesis sobre constricciones discrecionales del artista parecen guardar mayor relación con una reconstrucción sin límites del pasado a la luz del resultado presente. El hecho de que el resultado de las hipótesis esté normalmente condicionado por la evidencia nos exige aquí ser cautos, al menos en cuanto se refiere a la fiabilidad de esas reconstrucciones especulativas.

Consideremos ahora un caso donde se maximiza al valor artístico mediante la violación de una restricción elegida libremente. Sirva como ilustración una anécdota que se cuenta de Arthur Rubinstein mientras interpretaba uno de sus primeros conciertos en París en la década de los veinte. La primera obra de su programa, los Valses nobles y sentimentales de Ravel, recientemente compuesta, no fue demasiado bien recibida. La segunda parte de su actuación, consistente en obras de Chopin, sí fue acogida con fervor: Rubinstein respondió al clamor del público que solicitaba un bis tocando los Valses una vez más. El tipo de arte en cuestión aquí es, por supuesto, una actuación, ofrecer un recital, y la constricción en cuestión, una verdadera ley no escrita, es que los bises sean más cortos y diferentes de las piezas que han constituido el programa principal. Pero, posiblemente, Rubinstein ofreciera en aquella ocasión un recital mucho mejor saltándose precisamente una de las normas que definían la actuación artística a la que estaba entregado.

13. ¿Existe una conexión necesaria entre la creatividad y la solución de problemas? Asumamos en beneficio de la discusión que esa conexión necesaria entre creatividad y restricciones exista; que la primera sea, en líneas generales y tal y como Elster apunta, un asunto de optar por alcanzar el máximo valor dentro de ciertas constricciones. La cuestión se convierte entonces en la de la relación entre resolución de problemas y restricciones.

¿Son todos los casos de constricciones a la creación casos de problemas que requieren solución?

Una razón para negarlo es que un problema, a diferencia de un simple elenco de restricciones, exhibe lo que podríamos definir como un principio de unidad, que frecuentemente consiste en la resolución de un conflicto, o la satisfacción de una necesidad, o en encontrar respuesta a una pregunta concreta. Otra razón es que un problema exige, al menos prima facie, nuestra atención –esto es, algo que dada su presencia merece que pensemos en ello–. De este modo, sería un problema cómo componer una música comprensible y atractiva fuera de los límites de la tonalidad; o cómo mantener la integridad del plano pictórico sin abandonar la imaginería descarada –problemas resueltos, respectivamente, por Berg y Schoenberg, por un lado, y Johns y Dubuffet, por otro–. Sin embargo, escribir un poema de quince versos donde en cada uno aparezca la palabra «perro», o hacer una película que dure quince minutos y cueste menos de 150.000 dólares, serían aparentemente casos de creación bajo restricciones, pero con seguridad no casos de resolución de problemas. De modo que las dos nociones no deberían entenderse como intercambiables.

14. A modo de conclusión, permítanme ir del mundo de las bellas artes al de las artes aplicadas, y analizar brevemente ciertas restricciones presentes en el diseño de sillas, como las que atañen al soporte para nuestras espaldas y nuestras posaderas. Creo que el caso está bien elegido para ejemplificar la reciprocidad existente entre ciertas limitaciones y la actividad creativa llevada a cabo bajo las mismas –una reciprocidad a la que el análisis que Elster realiza de la creatividad, por muy esclarecedor que resulte, parece no ser lo suficientemente sensible–. Y es que el desafío que proponen ciertas sillas de alto grado innovador cuestiona y replantea la idea misma de lo que es una silla, al someter sus presuntos rasgos necesarios –por ejemplo, tener patas, ser lo suficientemente robustas, tener asiento, su articulación– a una intensa presión conceptual.

Consideremos a este respecto la teoría histórico-intencional del concepto de artefacto propuesta por el psicólogo Paul Bloom[27]. Su propuesta, que parte de la mía propia sobre el concepto de obra de arte y al mismo tiempo la generaliza, es que una obra de arte es algo cuyo autor conecta

intencionalmente con una práctica o tradición de creación artística precedente, tradición posiblemente identificable solo gracias a ejemplares concretos más que a una descripción que la defina, y cuyo estatus artístico se da por sentado. En la emparentada teoría de Bloom, una silla, por ejemplo, no es algo de una cierta forma estricta o que cumple una función que entendemos sin ambigüedades, sino, más o menos, algo que se intenta que pertenezca a la categoría de silla tal y como ha sido ejemplificada con anterioridad, es decir, algo creado con la intención de que sea considerado o tratado al igual que lo fueron otras sillas preexistentes.

La inmensa profusión de sillas que podemos contemplar en el sorprendente libro 1000 Chairs, que presenta «el repertorio más amplio de diseño de sillas desde 1808 a nuestros días»[28], no solo hace la teoría de Bloom atractiva, sino también casi imprescindible, convirtiendo en incierta cualquier idea de silla en términos de una forma, estructura o función esenciales. El asalto a la «sillicidad» que representan los tantos y tantos estrafalarios ejemplos de sillas presentes en el libro citado puede compararse acertadamente con el desafío al concepto de edificio obra de las propuestas arquitectónicas más arriesgadas ofrecidas por arquitectos posmodernos como Frank Gehry, Peter Eisenmann y Rem Koolhaus.

Por su parte, Elster identifica, es cierto, una distinción entre lo que él llama rebelión y revolución en el arte, que explica como sigue: «Las rebeliones violan convenciones existentes, mientras que las revoluciones las abolen y crean otras nuevas» (p. 223). No obstante, sobre lo que pretendo llamar la atención en el caso de sillas y edificios es algo intermedio: no es ni la simple abrogación de reglas ya existentes, ni la institución de otras nuevas en su lugar, sino la forzada reevaluación de lo que significaron o significan esas reglas, una revisión que a la postre da lugar a esa silla o ese edificio concretos y distintos. La creatividad es, en definitiva, a veces asunto de repensar, o de reinterpretar, o de reelaborar dadas ciertas constricciones, y no siempre de permanecer con actitud creativa dentro de ellas o abandonarlas por completo.

Notas al pie

* Aparecido originalmente en B. Gaut y P. Livingston (eds.), The Creation of Art (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), 235-56.

[1] John Elster, Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Pre-Commitment and Constraint (Cambridge, Cambridge University Press, 2000). Las referencias que en este ensayo hago a las páginas de este libro aparecen entre paréntesis.

[2] Un buen ejemplo de la actitud positiva que podemos adoptar ante las restricciones es el que nos proporciona la siguiente anécdota, extraída de las anotaciones de Harry Halbreich al Le Roi David de Arthur Honegger (Erato 2292-45800-2). Honegger, al haber sido encargado de escribir la música para la obra teatral en cuestión, pero irritado por las muy peculiares condiciones musicales del encargo, pidió consejo a su colega Stravinski. El consejo fue el siguiente: «Es muy sencillo... Actúa como si realmente lo hicieras para ese grupo y escribe para cien cantantes y setenta músicos.» Honegger comenta sobre esto que tal consejo supuso para él «una excelente lección sobre cómo componer: nunca hagas caso de las condiciones del encargo como algo impuesto, sino al contrario, como un esquema elegido por ti mismo, como una necesidad interior».

[3] Vid. en particular, su Ulysses and the Sirens: Studies in Rationality and Irrationality (Cambridge, Cambridge University Press, 1990).

[4] Por el contrario, Michael Bratman ofrece un modelo más flexible de precompromiso, que se ajusta posiblemente mejor a la tarea del arte. Bratman acentúa la necesidad de agentes racionales para formular intenciones dirigidas-al-futuro que tengan cierta inercia o peso, aunque eso no signifique «echar dinero en saco roto».

[5] Elster no es demasiado meticuloso en esta distinción, asunto al que volveré más adelante.

[6] Esta observación, que debo a Richard Wollheim, difiere de consideraciones puramente extrínsecas o estratégicas, como las que pueden inducir a un

artista a crear su obra de un cierto modo para complacer a su mecenas, asegurarse un pago o disgustar a un rival. En estos casos el artista hace de una obra lo que él quiere que sea, pero no por su propio interés; en otras palabras, no está creando la obra que él quiere, qua artista, crear.

[7] Vid., por ejemplo, Frank Sibley, «Originality and Value», British Journal of Aesthetics 25 (1985): 169-84, y Bruce Vermazen, «The Aesthetic Value of Originality», Midwest Studies in Philosophy 16 (1991): 266-79, y de modo más atenuado, Paul Crowther, «Creativity and Originality in Art», British Journal of Aesthetics 31 (1991): 301-9. El argumento de Sibley contra la originalidad como tal es el siguiente: «'Originalidad' se usa muy frecuentemente para el estilo, manera, técnica, medio; Cubismo, Expresionismo Abstracto, Puntillismo, la música dodecafónica son ejemplo de grandes innovaciones… Consideradas en sí mismas, fueron enormemente originales, pero bastante neutrales desde el punto de vista estético… El valor de esas innovaciones es instrumental; radica en qué nuevos matices y valores estéticos hacen posibles… Por tanto, la alabanza entusiasta que a menudo abunda de las obras que emplean técnicas innovadoras [o]… novedades que afectan a la forma o el medio están fuera de lugar, a menos que lleven consigo, o tengan el potencial de llevar consigo, alguna nueva característica estética de valor» (174-5).

[8] Hay algo de ironía, en cualquier caso, en la oposición de Elster a la originalidad artística, si tenemos en cuenta el credo de su «héroe» musical, Lester Young: «Hay que ser original, tío.»

[9] Puede encontrarse más sobre la cuestión del valor artístico frente al estético en mi «Art, Value, and Philosophy», Mind 105 (1996): 667-82. Sobre la distinción, relacionada pero no equivalente, que puede hacerse entre las propiedades artísticas y estéticas de las obras, vid. mi «Artworks and the Future», en Music, Art, and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990).

[10] Vid. mi «Aesthetics Uniqueness», en Music, Art, and Metaphysics.

[11] Vid. mi «What Is Aesthetics Pleasure?», en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[12] No está del todo clara la distinción exacta que Elster tiene en mente entre emociones estéticas frente a no-estéticas. Algunas emociones a las que él llama estéticas, por ejemplo, la admiración, pueden estar sin duda en conexión con objetos que no son obras de arte. En cualquier caso, discutiré la distinción tal y como está formulada, y que es aproximadamente esta: las emociones estéticas son las que se experimentan característicamente, las que se tienen hacia, o se dirigen a aspectos estéticos de los objetos, incluidos los formales, fundamentalmente obras de arte.

[13] Para un panorama de las emociones de este tipo, y su papel en la generación de escalofríos musicales, vid. la discusión sobre un estudio de Scriabin en mi «Escalofríos musicales» (cap. 12 de este libro).

[14] Aunque estoy de acuerdo con la mayor parte de los juicios críticos contenidos en el diagrama de Elster, y coincido, en concreto, con la colocación de Lester Young, Billie Holiday, Johnny Hodges y Django Reinhardt en su predilecta esquina superior derecha, me gustaría aclarar la baja valoración que se otorga a Art Tatum, Sarah Vaugahn y Frank Sinatra (reconocidos como valores altos de «y», pero solo considerados como valores medios de «x»), en términos de una minusvaloración de ciertas áreas de expresión, concretamente ligero/alegre/descuidado, en relación con otras, exactamente pesado/triste/preocupado. Solo si se equipara de modo laxo «profundidad emocional» con la última tríada, la depreciación que Elster hace de Tatum, Vaughan y Sinatra parecería justificada. También me gustaría apuntar que Elster reconoce de hecho que sus dos dimensiones de valoración musical no son totalmente independientes: «El gusto y la profundidad emocional no… varían de una manera totalmente independiente la una de la otra. La falta completa de gusto es incompatible con la gran fuerza emocional» (250). Pero yo me permito sugerir que él, a pesar de todo, sobrestima el grado de su independencia, tal y como pretendo demostrar en el texto.

[15] Vid. mi «Evaluating Music», en Philip Alperson (ed.), Musical Worlds (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998), y el capítulo 10 del presente libro.

[16] Entendido aquí como incluyendo también el grado de inventiva en la narración, que es la tercera dimensión del valor musical que Elster propone.

[17] «'La personalidad es algo demasiado débil para construir sobre ella un arte', escribió Cage en cierta ocasión. Aunque es el propio Cage quien parece producir su impacto más directo y atractivo mediante su propia personalidad» (John Rockwell, All American Music [New York, Vintage Books, 1984], 58).

[18] «Minimal Art», Arts Magazine, January, 1965; reimpr. en Gregory Battcock (ed.), Minimal Art: A Critical Anthology (New York, Dutton, 1968).

[19] Vid. su Languages of Art (Indianapolis, Hackett, 1976) y «How Buildings Mean», en Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences (Indianapolis, Hackett, 1988).

[20] El nombre es un acrónimo de «Ouvroir de Littérature Potentielle».

[21] Este es el lugar adecuado para mencionar que ha habido una sorprendente traducción –en realidad, una recreación– de La desaparición al inglés, a cargo del novelista Gilbert Adair, titulada inteligentemente como A Void (San Francisco, Harper, 1995). El trabajo de Adair tiene algunas de las virtudes del de Perec, pero no todas, y posiblemente tiene algunas de las que este último carece.

[22] Vid. Thomas Mark, «On Works of Virtuosity», Journal of Philosophy 77 (1980): 28-45.

[23] «Señor mío, una mujer predicando es como un perro andando sobre sus patas traseras. No lo hace bien: lo sorprendente es que lo haga.»

[24] Puede mencionarse aquí la noveau-roman de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute y otros, como otro ejemplo de una forma artística sujeta a limitaciones autoimpuestas –como las tan draconianas bajo las que Perec escribió–, donde la sobriedad y la austeridad del estilo resultante tiene un indudable valor expresivo. Por ejemplo, la novela de Robbe-Grillet, La celosía, presumiblemente expresa un mundo de individuos encerrados en sus aisladas conciencias, su identificación fenomenológica con los objetos de sus experiencias sugiere un cierto tipo de aislamiento y alienación. Pero esa

expresión es claramente producto del estilo estrictamente distante y metódicamente descriptivo adoptado por el autor.

[25] Citado en H. H. Janson, History of Art (New York, Harry Abrams, 1962).

[26] Vid. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures (New Haven, Yale University Press, 1985). [Patrones de intención, Barcelona, Blume.]

[27] «Intention, History and Artifacts Concepts», Cognition 60, 1996, 1-29.

[28] Charlotte y Peter Fiell, 1000 Chairs (Cologne, Taschen, 1997). La cita pertenece a la cubierta posterior del libro.

II

Música

5

Sonido, gesto, espacio y la expresión de la emoción en la música*

I. INTRODUCCIÓN

La preocupación principal de este ensayo es la expresividad musical, y el rol que la construcción imaginaria del sonido mediante gestos desempeña como fundamento de esa expresividad[1]. Pero me acercaré al tema principal de manera indirecta, comenzando con algunas reflexiones sobre la naturaleza de los sonidos y del sentido de la audición.

Lo que voy a defender en la parte central de este ensayo es que oír la expresividad de la música es oírla como una expresión personal; que oírla como expresión personal es oír en la música cierto tipo de gesto, o la música como una cierta gestualización; que oír ese gesto musical es poner en acción una capacidad de imaginar en términos espaciales, básicamente porque eso es lo que se requiere para la aprehensión de gestos conductuales y para realizar los gestos interpretativos que subyacen al gesto musical. Por tanto, captar expresividad en la música no es separable de la comprensión de la gama de gestos expresivos humanos y de la compren-95 sión de los medios por los que la música se produce de manera concreta, cosas ambas que implican la posesión por parte del oyente de una poderosa imaginación espacial.

II. LA NATURALEZA DE LOS SONIDOS

En el centro de su libro, La Philosophie du son, Roberto Casati y Jerome Dokic proponen lo que denominan una «théorie événementielle» de los sonidos[2]. De acuerdo con ellos, los sonidos no son ni sensaciones auditivas que tienen lugar en nuestras mentes, ni ondas de sonido que llegan a nuestros oídos cuando oímos, ni cualidades secundarias de tipo alguno, sino más bien

algo que tiene lugar en el objeto mismo que suena. Casati y Dokic resumen su teoría de la siguiente forma: los sonidos son eventos vibratorios que implican objetos[3].

Creo que Casati y Dokic están en lo cierto. Los sonidos son realmente eventos, y se localizan precisamente allí donde los objetos que los producen, o en los que tienen lugar, están ubicados[4]. Pero me parece que su propuesta necesita ciertas matizaciones, puesto que no todo evento vibratorio que afecta a un objeto puede ser tenido en cuenta de modo razonable como un sonido. Por ejemplo, las vibraciones atómicas y subatómicas que caracterizan cada porción de materia, la lenta oscilación de un áspic de legumbres, el ligero temblor de la mano de alguien que se emociona, son todos ellos eventos vibratorios en objetos, pero no por ello sonidos que los implican.

Por otra parte, tal y como Casati y Dokic correctamente insisten, no deberíamos exigir a los sonidos que fueran humanamente audibles, de otro modo excluiríamos injustamente a los ultrasonidos y los infrasonidos, a los que tenemos razones para considerar sonidos desde un punto de vista filosófico aun cuando no sean adecuados para el oído humano. Debemos añadir, por tanto, a la formulación anteriormente ofrecida, que los sonidos son eventos vibratorios en un objeto que son o bien audibles por el hombre o de una naturaleza física comparable a la de los que lo son, y que son, por tanto, posible objeto de audición también para otros seres a los que creemos dotados de ese sentido.

Asimismo, podemos señalar que si no realizáramos ninguna modificación, la propuesta de Casati y Dokic, que identifica sonidos con eventos vibratorios en objetos, tendría la consecuencia de que la «música de las esferas», de la que hablaron los antiguos, no sería después de todo una metáfora, sino algo que cabría entender al pie de la letra. Eso es así al menos si se supone, como parece razonable, que los movimientos de revolución y rotación de los planetas constituyen un tipo de vibración que los afecta. Sea como fuere, personalmente no considero un plus de la teoría de los sonidos el contar entre ellos con la supuesta «música de las esferas».

III. LA APRECIACIÓN DE LA MÚSICA Y EL SENTIDO DEL OÍDO

Una de las tesis fundamentales de La Philosophie du sons es que el sentido del oído implica, propiamente hablando, la formación de creencias referentes a la espacialidad de los sonidos entendidos como eventos vibratorios en objetos, y que presupone, por tanto, una imagen del espacio en el que tales eventos se localizan. En la llamativa observación siguiente, Casati y Dokic continúan relacionando esta concepción del oír con el fenómeno de la música:

Si lo que cuenta en la apreciación de la música es ser capaz de experimentar sensaciones auditivas, y no ser capaz de formar creencias referentes a la localización de los sonidos en el entorno, de ello se sigue que para apreciar la música no se necesita, estrictamente hablando, de un sentido del oído. En efecto, podría concebirse un sujeto perfectamente solipsista en lo musical, alguien sin ninguna creencia sobre los eventos sonoros externos, sino que, alimentado por alucinaciones, escuchara sinfonías enteras[5].

En mi opinión, esta observación es parcialmente correcta y parcialmente no. Estoy de acuerdo con Casati y Dokic en que el sentido del oído, entendido ampliamente, va más allá de la capacidad de tener sensaciones auditivas, y lleva consigo la habilidad de elaborar creencias sobre el origen de los sonidos escuchados. Pero estas creencias, podemos precisar, son de dos tipos: uno referente a la localización espacial de la fuente del sonido que afecta al oyente; otro relativo a su naturaleza espacial, aprehendida en términos de tamaño, forma, movimiento y orientación. De modo que nos encontramos con, al menos, dos habilidades implicadas. Llamemos a la primera imaginación espacial específica y a la segunda imaginación espacial genérica[6].

De acuerdo con lo anterior, es cierto que para apreciar música de un tipo estándar quizá podamos prescindir de las creencias del primer tipo, y con ello del primer tipo de imaginación espacial. Pero no es del todo claro que podamos prescindir de creencias, y por tanto de imaginación espacial, del segundo tipo, y con ello de una parte del sentido del oído entendido en sentido fuerte. La razón viene de una constatación sobre aquello en lo que

consiste la apreciación de la música que pretendo defender aquí, que para apreciar la música instrumental tradicional de modo adecuado necesitamos al menos de la imaginación espacial genérica, que nos faculte para imaginar las posibles fuentes de los sonidos escuchados, y los posibles agentes y acciones que podrían ser responsables, origen, fuente, de esos sonidos. Por tanto, aunque Casati y Dokic puedan estar en lo cierto al pensar que la apreciación de ese tipo de música no requiere necesariamente el sentido pleno del oído, se equivocan al pensar que lo apropiado para tal apreciación sería la mera capacidad de experimentar sensaciones auditivas. Una visión satisfactoria de lo que constituye la captación por un oyente de la expresividad musical implica que el oyente tenga la capacidad de imaginar en términos espaciales las posibles fuentes del sonido escuchado.

Generalizando, podríamos formular el problema como si es posible separar la apreciación de la música del funcionamiento normal de los sentidos de los que los seres humanos hemos sido dotados. Asumiendo que la capacidad de imaginar acciones en un espacio real como posibles fuentes de los sonidos oídos es algo relevante para la apreciación de la mayor parte de la música, y que esa capacidad podría seguir existiendo solo si al menos uno de los sentidos –oído, vista, tacto– capaces de proporcionar información espacial y de favorecer esa imaginación estuviera a disposición del sujeto, la respuesta ha de ser no. Por tanto, y frente al supuesto solipsismo defendido por Casati y Dokic, la apreciación de la música no es totalmente separable de los sentidos en su funcionamiento normal.

Una premisa clave en el argumento que acabo de plantear es que la imaginación de las fuentes de los sonidos, en términos de generadores de acciones y objetos, constituye un dato relevante para la apreciación de la música normal y corriente. Ahora dirigiré mis esfuerzos a demostrarla.

IV. GESTO INTERPRETATIVO, GESTO MUSICAL E IMAGINACIÓN ESPACIAL

Lo que espero demostrar en esta sección es que una parte del carácter expresivo de cualquier pasaje de música instrumental tradicional tal y como lo oímos deriva de la impresión que tenemos del modo en que ha sido

producido y de la correlación de esa impresión con el sonido del pasaje entendido de manera estricta. El sonido del sonido, por así decirlo, no es suficiente por sí mismo para fijar el carácter expresivo del pasaje, sino solo ese sonido en conjunción con una manera de producirlo que se conjetura. Los mismos sonidos exhiben diferentes apariencias, y nos afectan de modo diferente también, de acuerdo con las ideas que nos vienen a la cabeza al mismo tiempo, ideas referentes a las acciones o procesos que los han creado.

La Serenata en Mi-bemol, K. 375, de Mozart, comienza con una declaración al unísono de un grupo completo de viento –oboes, clarinetes, trompas y fagots –, de una frase con un punteado de cinco notas con un marcado sforzandi. Este comienzo tiene un carácter asertivo y sugiere una llamada de atención. Pero, ¿de qué deriva exactamente ese carácter asertivo, esa llamada de atención? En parte, deriva del hecho de que ese fragmento de música se expresa como un ejemplo de graznido, como con frecuencia lo hacen pasajes donde los instrumentos de doble caña suenan forte. Dado el modo en el que los sonidos han sido producidos en esa ocasión, en concreto gracias a las acciones de los músicos de viento semejantes a los de un ave acuática al graznar, se podría efectivamente decir del pasaje que es un graznido, entendido en sentido amplio.

Oír los sonidos de los que se compone un fragmento musical dado como habiendo sido producidos por el paso rápido del aire a través de estrechas aberturas en tubos de madera, es decir, como un graznido, y no por otros procesos totalmente diferentes, contribuyen a crear una diferencia en la experiencia. Cuando nos damos cuenta de que los sonidos que estamos oyendo no son resultado de la acción de instrumentos de viento tocados de la manera habitual, sino originados por un sintetizador de alta calidad, ese fragmento de música causa una impresión un tanto diferente en nosotros. La razón es que un sintetizador, sea cual sea su potencia o precisión, no puede realmente graznar. Es decir, no puede hacer lo que un oboe, el claxon y una oca pueden de modo natural. Y esto modifica, de un modo sutil, el modo en que los sonidos que emite el sintetizador son percibidos, puesto que esos sonidos se juzgan ante el trasfondo de un supuesto modo de producción.

He venido defendiendo que el conocimiento de las fuentes reales de los sonidos afecta a la impresión que esos sonidos causan en nosotros. He sugerido también que ese conocimiento viene incluido con toda propiedad en

el juicio estético de un fragmento musical, el cual ha de ser considerado como lo que es, el producto de la acción del viento, y no como lo que aparenta ser, como cuando un sintetizador mimetiza esa acción. Pero la verdad es que nos hace falta una tesis más fuerte para nuestros propósitos, así que esbocemos primero una más débil, menos sujeta a controversia. Todo lo que se necesita para defender el carácter indispensable de la imaginación espacial genérica para la captación del carácter expresivo de la música es esto: si se ha de percibir la expresividad de cierta secuencia sonora, lo que se requiere es un tener una idea de las fuentes posibles de los sonidos, no necesariamente un conocimiento de sus fuentes reales.

La asertividad que caracteriza la apertura de la serenata de Mozart solo surge, sin lugar a dudas, si es oída como un claro pronunciamiento de los vientos, dejando al margen si en una ocasión concreta realmente lo es y si se sabe que lo es. Esta idea puede generalizarse fácilmente. La descripción de pasajes musicales en términos de acciones está extremadamente difundida. Los pasajes pueden describirse como un suspiro, un susurro, un gorjeo, un ronroneo, un graznido, un rugido, serrar algo, un martilleo, un golpeteo, una cuchillada, una caricia, un aleteo, etc. Ahora bien, no podemos reconocer la posibilidad de aplicar tales descripciones sin poseer una imagen de la acción que literalmente denotan. Por ejemplo, no podemos oír un fragmento como un suspiro a menos que tengamos una idea de aquello en lo que consiste suspirar. Pero también se aplican tales descripciones en el sentido de la realización de las acciones de las que asumimos que los sonidos en cuestión son resultado. A falta de un sentido del trasfondo de esas acciones que los generan, los fragmentos en cuestión no merecerían recibir tal descripción o, en cualquier caso, no lo podrían recibir de manera tan inequívoca. La idea que tenemos de un pasaje como un serie de golpes de cuchillo no es completamente separable de la impresión de que ha sido producida por un staccato de violín, y la que tenemos de un fragmento como un «ronroneo» es, igualmente, por completo inseparable de la impresión de que ha sido producido por un legato de oboe. Si no lo pensamos como producto de esos tipos de acciones, el sonido de un «cuchillazo» o de un «ronroneo», no corta, no ronronea, del modo que lo hace cuando creemos que es obra del violín o del oboe.

No es solo la imaginación espacial genérica lo que se requiere para formarse una idea clara de las acciones denotadas literalmente en las descripciones

basadas-en-acciones de las que hemos hablado arriba, también se hace necesario hacerse una idea del trasfondo de las acciones que se encuentra detrás de los pasajes musicales que contribuyen a que esas descripciones sean válidas. Y es que sendos tipos de acción, es decir, el ronroneo literal que podemos oír en un fragmento de música, y el pronunciamiento creciente de los metales que constituye su causa, se manifiestan necesariamente en el espacio. Y esas descripciones basadas-en-la-acción se relacionan, a su vez, de modo obvio con el carácter expresivo que percibimos en un fragmento musical, dada la adecuación de muchas de esas acciones a la expresión de la emoción misma.

Permítanme acercarme por otro camino a la conclusión de que la imaginación espacial se encuentra necesariamente presente en la captación de la expresión musical. La expresividad de la música se basa en el hecho –que dentro de unos instantes analizaré con más detalle– de que las acciones o gestos que se oyen en un pasaje musical recuerdan las acciones o gestos que sirven como expresiones de las emociones, lo cual nos permite oír los primeros como los últimos y, por tanto, el pasaje como una expresión de esas emociones. Pero los gestos oídos en música de modo correcto son oídos en toda su especificidad solo si se tienen en cuenta los gestos visibles que se encuentran detrás de las secuencias de los sonidos per se; porque los gestos que oímos correctamente en las secuencias musicales son los que oímos en ellas cuando somos conscientes de las acciones instrumentales, interpretativas, que comprendemos que las han generado.

Resulta de particular importancia que seamos claros en un paso del argumento precedente. No se trata de que los gestos que oímos en un fragmento musical –lo que efectivamente oímos que la música hace – sean idénticos a los gestos que imaginamos como responsables de los sonidos que oímos. Se trata, más bien, de que esos gestos, que en aras de la claridad llamaré gestos musicales, son en parte una función de los gestos que imaginamos correctamente al escuchar un fragmento dado. En otras palabras, los gestos que acertamos a oír en un pasaje musical, de los cuales depende nuestra valoración de su expresividad emocional, están parcialmente determinados por lo que consideramos que están literalmente haciendo quienes interpretan, «tocan», el pasaje[7].

Algunos ejemplos nos ayudarán a respaldar esta tesis sobre la íntima relación existente entre la acción y los gestos musicales, y así, por tanto, sobre la tan necesaria implicación de la imaginación espacial en la captación de la expresión musical. Consideremos el rápido glissando ascendente en el teclado. Esta conocida fórmula musical transmite muy frecuentemente una sensación de ligereza o despreocupación. Los casos mejor conocidos quizá sean las travesuras que hace Chico Marx al piano con un dedo en las películas de los Hermanos Marx, pero un buen conjunto de ejemplos animan también las partituras de Ravel, Prokofiev y Gershwin. Yo defiendo que la impresión particular que produce el glissando ascendente en el teclado tiene su origen, en parte, en la imagen que nos formamos de que detrás de los tonos ascendentes que oímos se encuentra un gesto de arrastre o barrido, un gesto que para nosotros ocupa un lugar en el campo de la conducta expresiva en general. La acción interpretativa imaginada se mezcla con el movimiento tonal ascendente de modo tal que crean un gesto musical en el que lo que claramente oímos es una alegre despreocupación.

Uno de los retratos más vívidos de toda la música es el que puede encontrarse en Job: una mascarada para danza, de Ralph Vaughan Williams. Aquí el compositor representa a los hipócritas reunidos alrededor del sufrido Job. El carácter adulador de esos falsos confortadores y el aroma de sus consuelos zalameros no podrían expresarse de manera más clara. Las frases musicales encargadas de llevarlo a cabo –segundas y terceras descendentes lentas, modos mayor y menor alternativos, en un timbre dulce– son perfectamente adecuadas, pero solo consiguen su efecto óptimo consideradas exactamente como los gestos de saxofón que es lo que son en realidad. Solo a la luz de esa imagen la música se presenta de manera inequívoca como una estilización de la conducta vocal llorona y meliflua propia de los hipócritas.

Consideremos, finalmente, la contribución expresiva característica de la percusión en la música orquestal. Los toques de timbales van fuertemente asociados a golpes o aporreos –se trata de golpear con un mazo, al fin y al cabo–, y en ciertos pasajes donde esa clase de instrumentos destaca ese efecto puede ser abrumador. En todo caso, no es el sonido del timbal per se lo que resulta eficaz en tal sentido, sino la conjunción de ese sonido y la acción de la que ese sonido es signo. Que una frase suene, en sentido estricto, de un cierto modo no es lo único que cuenta en lo que atañe al gesto musical que podemos oír en ella; de igual importancia resulta que haya sido

tocada de un cierto modo. En el scherzo de la Novena Sinfonía de Beethoven las intervenciones de los timbales son agresivas e intrusivas, mientras en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Nielsen los tambores se asemejan a los de guerra y resultan amenazantes, en virtud de su exasperante repetitividad. Pero en ambos casos, esos efectos son precisamente lo que son solo si las interpretaciones en cuestión se oyen como un golpe o un martillazo, y no como meras secuencias de sonidos desvinculados.

A propósito de lo anterior podemos ahora ofrecer una última observación sobre el gesto musical, que, tal y como hemos visto, depende del gesto a cargo del intérprete aunque sin limitarse a él. En muchos casos en los que percibimos un gesto musical somos capaces de caracterizarlo con términos comunes empleados metafóricamente; por ejemplo, podemos decir de cierto pasaje que es bailable, o decidido, o agresivo, o intimi-dante, o meditativo, o atemorizante, o interrogativo, etc. Sin embargo, esto no será cierto en todos los casos donde percibamos un gesto en la música; en esos casos podríamos percibir una gestualidad determinada en la música, y por eso oírla como heroica, por ejemplo, pero sin sentirnos inclinados a identificar, incluso sin ser capaces de hacerlo, la gestualidad en términos de un tipo de acción anterior[8].

V. EXPRESIÓN MUSICAL Y OÍR-COMO-UNA-EXPRESIÓN-PERSONAL

En distintos lugares a lo largo de la discusión precedente me he venido apoyando en cierta teoría de la expresividad musical, aunque sin elaborarla. Es ahora el momento de exponerla de modo más definido. No puedo comprometerme aquí con una defensa completa de la misma, la cual he expuesto con extensión en otros lugares[9], pero sí que intentaré hacer evidentes sus atractivos.

La idea central es que la expresión musical de los estados mentales –y por razones de sencillez me detengo en el caso más importante, el de las emociones– debe tomar como modelo a las expresiones primarias de las emociones propias de los seres humanos, es decir, a la expresión de las emociones a través de la conducta u otras manifestaciones externas, que

incluyen el aspecto del rostro, la postura, el porte, los andares, acciones, gestos, y modificaciones de la voz. Esto no significa que la música sea expresiva precisamente en el mismo sentido en que lo es la conducta, por distintas razones. Una, la música no exhibe verdaderamente una conducta como tal; dos, la gesticulación musical no es literal, sino más bien metafórica; tres, el carácter de la música expresiva no es ni el resultado inmediato de una emoción experimentada gracias a ella –la música no siente–, ni es siempre el resultado de la emoción experimentada por el compositor; etc. Pero, a pesar de estas claras diferencias entre la expresión musical de la emoción y su expresión humana, parece que no podemos considerar que una pieza musical sea estrictamente expresiva de un estado emocional E a menos que la entendamos de forma análoga a algo dotado de sentimientos capaces de darse a conocer por sí mismos exteriormente –a no ser que digamos, en sentido laxo, que simplemente posee una cualidad emocional correlativa C–. En pocas palabras, la música puede expresar una emoción solo en tanto en cuanto estemos dispuestos a oírla como la expresión de una emoción por una persona, o entidad semejante, si bien a través de medios diferentes.

Dicho de un modo más formal, lo que he propuesto como análisis de la capacidad expresiva de la música reza como sigue: un pasaje de música P expresa una emoción E si y solo si P, en un contexto completo, es fácilmente audible por un oyente adecuadamente formado en el género musical en cuestión como la expresión de E de una manera sui generis, puramente musical, por un agente indefinido, al que podemos llamar persona de la música. El concepto de expresividad musical es por tanto un concepto complejo, en el que las ideas de expresión personal, gesto humano, agente imaginario y oír-como juegan sus papeles respectivos[10].

¿Qué es oír un fragmento musical como algo diferente? Para nuestros propósitos inmediatos, basta con localizar el oír-como entre los actos perceptivos en los que participa libremente, o forma parte sustancial, la imaginación. El agente al que oímos en música cuando la oímos como expresión de una emoción es, por tanto, ineludiblemente imaginario, y exhibe la indefinición característica de todos los objetos que solemos imaginar. Oír una música como tal o cual cosa es, quizá, imaginar que esa música es tal o cual y, más específicamente, imaginar de esa música, tal y como la estamos oyendo, que es tal o cual.

En discusiones anteriores sobre el problema de la expresividad musical[11] me he permitido alternar la locución «oír X como Y» con otra de aire más contrafáctico, «oír X como si fuera Y», sugiriendo con ello que, en relación con la música, ambas vienen a ser más o menos lo mismo. Ahora estoy menos seguro de ello, así que aquí me limitaré a la primera. La noción de oír X como si fuera Y puede no ser totalmente afortunada. Y sospecho que la causa es que el modificador «como si fuera» es más apropiado para actos consistentes en tratar, considerar o comportarse ante, de lo que lo son los actos vinculados a la percepción como tal. Por ejemplo, aunque entendamos claramente lo que sería para X tratar a Y como si ella fuera la única persona en el mundo, lo sería menos que entendiéramos lo que sería para X ver a Y como si ella fuera la única persona en el mundo.

¿Y qué hay de la evocación de la emoción a cargo de la música?, ¿no es la música que expresa una emoción precisamente una música que evoca en nosotros esa emoción, o que en cualquier caso tiene una disposición o tendencia a evocarla en nosotros? No es este el lugar para demostrar que esta «teoría popular» de la expresión musical es errónea[12]. En cualquier caso, tampoco es necesario. Y es que podemos admitir sin reservas que tanto la emoción como los sentimientos y sensaciones que un pasaje musical tiene la tendencia a evocar en un oyente, influyen en la emoción que el oyente está dispuesto a imaginar que la música expresa, sin ser por ello necesario identificar la emoción expresada con esa emoción, o esos sentimientos o sensaciones[13]. Lo que tenemos tendencia a imaginar, y más concretamente a oír-como, en relación con el fragmento de música que estamos oyendo, es lo que sigue siendo la clave de su expresividad, y no cualquier poder que pueda detentar de producir en nosotros una emoción correspondiente.

Así es la teoría de la expresividad musical que yo suscribo, y que se hallaba en el trasfondo de mis anteriores observaciones. Lo siguiente, como ya hemos visto, es que la imaginación espacial genérica es indispensable para la apreciación de la música instrumental tradicional. El argumento que lleva a esa conclusión es de modo resumido el siguiente: esa apreciación requiere la captación de la expresión musical; la expresión musical presupone la noción de expresión personal de una emoción y se apoya en la presencia de gestos musicales; la expresión personal de la emoción, por un lado, es fundamentalmente conductual y, por tanto, se manifiesta necesariamente en un espacio, mientras el gesto musical, por otro, es función tanto de la

realización de gestos interpretativos entendidos como origen de las secuencias musicales escuchadas, como de las semejanzas percibidas entre las secuencias musicales y las expresiones conductuales; de aquí que captar la expresión musical requiera imaginación espacial; de aquí que la imaginación espacial sea necesaria para la apreciación de la música instrumental tradicional.

VI. EXPRESIVIDAD MUSICAL Y SIMULACIÓN MENTAL

Una cuestión que ahora podríamos plantearnos es esta: ¿nos lleva la imaginación indeterminada de agentes-parecidos-a-personas en la música, agentes que parecen estar expresando sus propias emociones –algo que considero la esencia de la expresividad musical– a actos de simulación mental, y, si es así, de qué son simulación esos actos?

Aunque no estoy seguro de cómo voy a responder a esta pregunta, me permitiré un cierto grado de especulación sobre ella. Ante un pasaje musical que nos impresiona comportándose o gestualizando de tal o cual modo en virtud de su desarrollo, de las acciones interpretativas que subyacen, y de otros aspectos de su apariencia sonora, quizá nosotros mismos nos formulemos, sin ser totalmente conscientes de ello, la pregunta hipotética: ¿Si alguien se está comportando de ese modo, que emoción es probable que esté sintiendo? En cualquier caso, quizá exista la posibilidad de que ante ese pasaje no especulemos de esta manera, incluso inconscientemente, con el propósito de inferir qué debe ser la expresividad musical, sino que, por el contrario, intentemos imaginarnos a nosotros mismos en el lugar de la música, que asumamos como propios los gestos musicales que oímos en el fragmento que nos emociona, como consecuencia de lo cual nos veamos a nosotros mismos sintiendo, en la imaginación, tal o cual emoción, y de ese modo consigamos saber lo que la música expresa[14]. Nos queda por añadir solo que esos actos que postulamos, tales como ponerse uno mismo en el lugar de la música y asumir como propios los gestos musicales percibidos, pueden perfectamente verse realizados gracias a cierto tipo de procedimiento de simulación.

Más concretamente, para poder llevar a cabo esa simulación deberíamos poder introducir en el supuesto simulador mental de tipo off-line pensamientos o creencias tales como [Yo soy la música], [Yo me estoy comportando del modo…], [Yo estoy realizando el gesto musical…], donde el contenido en puntos suspensivos sería completado por actos de ostensión o demostración mental, con la esperanza de encontrarse, en consecuencia, a uno mismo en uno de esos estados, un estado en el que nos encontraríamos que nos permitiría decir que era el estado expresado por el fragmento musical. No tengo argumentos suficientes para conjeturar sobre si, efectivamente, hacemos las cosas de este modo, pero ese cuadro me parece al menos posible. En cualquier caso, la teoría de la expresividad musical que aquí hemos defendido es sin duda susceptible de ser interpretada según la teoría de la simulación, si no resulta que la necesita.

VII. LA EXPRESIÓN EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA

De cara a una valoración completa de la música electroacústica –música no escrita para instrumentos, sino compuesta en un ordenador, cinta o sintetizador para su transmisión directa a los altavoces–, puede darse por sentada la necesidad de un poderoso sentido del oído que incluya la habilidad de localizar sonidos en el espacio, ya que tal música usa el espacio como material estructural primario, y probablemente sus efectos más impactantes se deriven de las manipulaciones espaciales[15]. La apreciación de este tipo de música hace uso no solo de la imaginación espacial genérica, sino también de la específica del modo más obvio. Lo que sin embargo está en cuestión es si la imaginación espacial genérica es necesaria para la captación de la expresividad de ese tipo de música.

En el caso de la música instrumental, la necesidad de la imaginación espacial genérica es consecuencia de la necesidad de imaginar los gestos interpretativos que hay detrás de los sonidos; y, detrás de esos gestos interpretativos, los gestos y acciones que sirven como expresión conductual de las emociones. Y puesto que esos gestos y acciones tienen lugar en un espacio, la capacidad para imaginarlos va de la mano con la capacidad de, al menos, una imaginación espacial genérica. Entonces, ¿cómo suceden las cosas en el caso de la música electroacústica? Como esta música no se

«interpreta» (literalmente hablando), la captación de su expresividad no puede requerir que nos imaginemos gestos interpretativos que presumimos que la hayan generado.

No obstante, aunque la expresividad de la música electroacústica ha de diferir en algo en sus fundamentos respecto a la de la tradicional, puede ofrecerse un argumento en este sentido que conecte la captación de la expresividad a la imaginación espacial de sus fuentes.

Tal y como hemos visto, la capacidad de imaginar las supuestas fuentes de los sonidos, en términos de instrumentos, agentes, y acciones juega un papel crucial a la hora de valorar la expresividad de la música tradicional. En el caso de la electroacústica, por el contrario, tenemos solo una vaga idea respecto a los orígenes de los sonidos escuchados, ya que los sonidos en cuestión nos resultan, por lo general, desconocidos y difíciles de categorizar, y la información sobre su proveniencia viene raramente indicada en el material auxiliar. A pesar de todo, parece que nuestro hábito de oír-como se ve transferido, en cierto grado, desde la música tradicional a la electroacústica, sin que seamos conscientes de categorización alguna en relación a sus probables orígenes. Por ejemplo, un sonido que se parece al de una sierra mecánica, pero que no clasificamos como tal, sería, a pesar de todo, asimilado subconscientemente por nosotros en tal sentido, induciéndonos a considerarlo como emanación de algo parecido a una motosierra, con todo lo que ello implica expresivamente. De tal modo, aunque sea música electroacústica, donde no es relevante para los oyentes oír fragmentos de sonidos en términos de sus presuntas fuentes, podemos concluir que la capacidad para imaginar de un modo espacial las posibles fuentes de los sonidos escuchados tiene una función que desempeñar en la expresividad que nos transmiten.

Por otra parte, en tanto la expresividad de la música descansa en parte en las fuentes que nos imaginamos que los sonidos tienen, podemos también ver en ello una explicación de por qué la expresividad propia de la música electroacústica, que por otra parte nos resultaría difícil negar, sigue siendo, a pesar de todo, más elusiva que la propia de la tradicional. Sería así porque en este tipo de música, como hemos apuntado, nos resulta difícil clasificar la mayoría de los sonidos en relación con sus fuentes evidentes y, probablemente, incluso nuestros «clasificadores subconscientes» de sonidos,

que así es como son, con frecuencia permanecen indecisos ante una buena muestra de los sonidos que se escapan a nuestra categorización consciente. Si ello es así, y como consecuencia, también nosotros encontraremos difícil captar de modo bien definido los gestos musicales encarnados en una muestra de música electroacústica, en contraste con los expresados por una pieza musical compuesta y ejecutada con instrumentos conocidos. En todo caso, y quizá encontremos una adecuada compensación a lo anterior en ello, desde el momento en que la expresividad de la música electroacústica nos sigue resultando elusiva, nos sentimos en cierto sentido liberados, y con ello libres para desplegar de una manera más creativa de lo usual la imaginación propia del auditorio, la nuestra.

Notas al pie

* Publicado por vez primera con el título «Sound, Gesture, Spatial Imagination, and the Expression of Emotion in Music», European Review of Philosophy 5 (2002): 137-50.

[1] Este trabajo, presentado originalmente en un coloquio titulado «Objets et spaces sonores», que tuvo lugar en la Ecole Polytechnique de París en 2001, hace uso de dos ensayos preliminares míos, «Authentic Performance and Performance Means», Music, Arts and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990), 393-408, y «Musical Expressiveness», The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996), 90-125. Para una perspectiva más amplia sobre los problemas de la emoción en relación con el arte, vid. mi «Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain», en Mette Hjort y Sue Lavers (eds.), Emotion and the Arts (Oxford, Oxford University Press), 20-34 (cap. 3 de este libro).

[2] Roberto Casati y Jerome Dokic, La Philosophie du son (Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1994).

[3] «Les sons sont des événements vibratoires intéressant un objet» (La Philososphie du son, 49).

[4] Puede reconocerse la misma tesis en Robert Pasnau, «What is Sound?», Philosophical Quarterly 49 (1999), 309-23, aunque de modo menos preciso.

[5] La Philosophie du son, 28.

[6] Un ejemplo de esta distinción es el siguiente: al percibir un sonido particular puedo pensar que se sitúa calle abajo, y se mueve en mi dirección, y también pensar que es el sonido del motor de un automóvil, entendido como un objeto de una cierta forma consistente en partes que se mueven una en relación con otra de cierta manera. El primer pensamiento es producto de la imaginación espacial específica; el segundo, de la genérica.

[7] Un apunte sobre los gestos de los directores de orquesta durante la interpretación sería aquí de utilidad. Sus gestos, probablemente los más evidentes en un escenario musical, no cuentan como ejemplos de lo que yo quiero decir con la expresión «gestos interpretativos». Es decir, esos gestos no figuran entre aquellos de los que un oyente debe hacerse una imagen para captar la expresividad propia de la música, esto es, para captar su gesto musical. En cualquier caso, los gestos de un director pueden perfectamente simbolizar los gestos musicales contenidos en la música que dirige, y reflejar su comprensión de los mismos, pero solo raramente existe alguna identidad entre el gesto musical y el del director en un momento concreto.

[8] Por supuesto, siempre será posible caracterizar de manera retrospectiva el modo de gestualizar como «heroico», pero eso no sería recurrir al concepto de una acción conocida antecedente para así caracterizar el modo de gesticular escuchado en cuestión.

[9] Vid. «Hope in The Hebrides », en Music, Art and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[10] Para una reflexión posterior sobre el concepto de expresividad musical, y dudas sobre si lo que esa música expresa se oye a medida que su expresividad se está percibiendo debería ser considerado un modo de expresión sui generis, y no una simple expresión tout court, vid. mi «Expresividad musical y el oír-como-expresión» (cap. 6 de este libro).

[11] Los citados en la n. 9.

[12] Aunque vid. Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Ithaca, Cornell University Press, 1994), y Peter Kivy, New Essays on Musical Understanding (Oxford, Oxford University Press, 2001). No obstante, la teoría de la expresividad musical como evocación sigue teniendo sus defensores, de los cuales Derek Matravers, Art and Emotion (Oxford, Oxford University Press, 1998), es el más perspicaz.

[13] Para una aclaración posterior sobre esta cuestión, vid. mi «Musical Expressiveness» y Jenefer Robinson, «The Expression and Arousal of Emotion in Music», en Philip Alperson (ed.), Musical Worlds (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998), 13-22.

[14] Roger Scrutton describe de manera convincente el proceso de proyección imaginaria mediante el cual nos esforzamos en atrapar la expresividad de la música, aunque en términos de Verstehen más que de simulación, The Aesthetics of Music (Oxford, Oxford University Press, 1997).

[15] Debería dejar claro que en este caso estoy pensando en una música de múltiples canales, normalmente seis u ocho, capaces de generar un espacio acústico amplio. Otro término para la música electroacústica, especialmente en Francia, es el de la música acusmática, aunque este tiene un significado más limitado.

6

Expresividad musical y oír-como-expresión*

I. EXPRESIÓN Y EXPRESIVIDAD

Tal y como correctamente ha subrayado un considerable grupo de filósofos, la expresión es esencialmente cuestión de algo externo que proporciona evidencia de algo interno[1]. En otras palabras, la expresión es fundamentalmente la manifestación o externalización de la mente o la psicología. De modo que el objeto de la expresión no son, pace Goodman y otros, las propiedades en general, o las propiedades que poseídas metafóricamente, sino las propiedades psicológicas, las que pertenecen al ámbito de los estados mentales de las criaturas sentientes. Y es que solo las propiedades psicológicas pueden ser expresadas por quien sea o por lo que sea. Esto puede mantenerse también para la expresividad, a la que en principio podemos definir como el tipo de expresión que ciertos objetos, y quizá de modo muy especial las obras musicales, consigue alcanzar, a pesar de no tener vida interna en sentido literal. A qué tipo de expresión da lugar exactamente la expresividad es algo que surgirá al tiempo que el argumento avance. Mi discusión se centra en el caso de la expresividad musical, pero posteriormente ofreceré algunas reflexiones sobre la expresividad artística en general.

II. LA EXPRESIVIDAD MUSICAL

Aquí me propongo defender una visión de la expresividad musical que ya he elaborado en lugares anteriores[2], dar réplica a ciertas objeciones que ha suscitado, y demostrar su superioridad frente a otras tesis competidoras más plausibles. Para mi teoría resulta crucial la idea de que la expresividad de la música reside en la invitación que lanza al oyente para escucharla como una expresión en sentido primario –es decir, la expresión que las personas

realizan de sus estados internos mediante signos externos–. Por tanto, oír la música como expresiva es oírla como una instancia de expresión personal. La música expresiva es la música que estamos dispuestos a oír como expresando, y en eso es esencialmente en lo que consiste su expresividad.

Como el vehículo primario para la expresión de estados mentales –en oposición a los pensamientos articulados– es el gesto, entendido en sentido amplio, y dado que de modo natural asimilamos la música a ese tipo de expresión, eso significa que oímos la música expresiva como un cierto tipo de gestualización, es decir, que oímos algo parecido a un gesto en ella. Llamemos a esto gesto musical. Es importante poner el acento en que, aunque el gesto musical se relacione tanto con los gestos conductuales ordinarios conectados con la expresión de estados mentales, como con los gestos interpretativos específicos implicados en el «tocar» música, no equivale a ninguno de ambos. Es cuestión, en esencia, de lo que oímos que la música está haciendo, en virtud, fundamentalmente, del movimiento que oímos en ella[3].

Traigamos a nuestra memoria el comienzo de la Primera Sinfonía de Brahms. Al oírlo, y sin que podamos evitarlo, viene a nosotros la imagen de alguien que se haya inmerso en una emoción, emoción que nos es manifestada a través de lo que podemos llamar gestos musicales. Quizá no sepamos, o no seamos capaces de poner en palabras la emoción que se ha apoderado del agente y que oímos en la música, pero él está en ese estado, y esto es algo que oímos directamente. Es como si se expresara una emoción, en el sentido más literal posible, por mucho que sea algo que sucede gracias a la música.

La expresión musical de los estados mentales –incluidos la emoción, los sentimientos, las actitudes, los deseos y las creencias– debe, por tanto, inspirarse en la expresión primaria de tales estados a cargo de las personas o de los seres humanos, expresión gracias a la que esos estados salen a la luz o evidencian mediante la conducta o cualquier otra manifestación externa. En el caso de las emociones, foco acostumbrado de la expresión musical, esas manifestaciones incluyen el aspecto del rostro, la adopción de una postura, los modales, las acciones, los gestos y la modificación de la voz.

Por supuesto que hay diferencias entre la expresión humana y la musical. Por un lado, la música no es literalmente conducta, ni tampoco el gesto musical es literalmente un gesto. Por otro, la expresión en la música no es resultado de la emoción que experimenta la música, ya que la música no siente; ni es invariablemente el resultado de la emoción experimentada por el compositor, puesto que la emoción vivida y la emoción musical imaginada pueden diferir perfectamente. Pero, a pesar de estas diferencias entre ambas, no podríamos considerar a un fragmento musical como estrictamente expresivo de una emoción a menos que lo considerásemos análogo a un ser provisto de sentimientos capaces de mostrarse exteriormente –en vez de encontrarse en cualquier otra relación, quizá más débil, con ella, como poseer una cualidad perceptiva asociada a la misma, por ejemplo–. En dos palabras, la música expresa una emoción solo hasta el punto en que estemos dispuestos a oírla como la expresión de una emoción, si bien de modo no-estándar, por parte de una persona u otra entidad semejante a ella.

Hablando de un modo más formal, lo que he propuesto como análisis de la expresión musical en la música reza como sigue: una pasaje de música P es expresivo de una emoción E si y solo si P, en su contexto, es fácilmente oído, por un oyente experimentado en el género en cuestión, como expresión de E. Como la expresión exige alguien que la exprese, esto significa que al oír de ese modo la música el oyente se compromete a oír en ella un agente –al que podemos llamar persona de la música–, o al menos a imaginar a tal agente como en una especie de trasfondo. Pero este agente o persona, debemos subrayarlo, es casi por completo indefinido, una suerte de persona «minimal», caracterizada solo por la emoción que oímos que se expresa y el gesto musical mediante el cual lo hace. Es importante tener esto en cuenta cuando nos ponemos escépticos sobre si los oyentes capacitados habitualmente oyen o imaginan personae cuando captan expresividad en la música.

Mi análisis de la expresividad musical, insisto, es que la música que expresa E es música oída-como, o como si, alguien estuviera expresando E. Desde luego, podríamos con toda justicia ampliar lo anterior a «la música oída como, o como si, alguien experimentara, y como resultado expresara, E», ya que «A expresa E» presupone «A experimenta E». Pero es supuestamente la parte expresiva la única que atañe a lo que puede ser inteligiblemente oído-como, puesto que parece que es posible no tener ni idea de lo que sería oír la

música o el proceso musical como-si, la música o el proceso musical, estuvieran experimentando algo.

Se ha sugerido a este propósito que no todas las expresiones son de naturaleza tal que podemos pensar de sus protagonistas que están implicados en actos de expresión, en el sentido de intentar intencionalmente comunicar un estado mental[4]. Puesto que he analizado la expresividad en términos de como-si-fuera-expresión, y no como-si-estuviera-expresando, entonces, aunque la sugerencia fuera válida, resultaría de poca relevancia para mi tesis. En todo caso se trata de una puntualización que podría ser respondida. Y es que puede defenderse, pace Vermazen, que todas las expresiones adscriptibles a un agente son, de hecho, casos de actos de expresión a cargo del mismo. Se trata solo de que no todos esos actos son casos de expresión intencional o autoconsciente.

Anteriores formulaciones de mi tesis apelaban a la idea de un modo de expresión sui generis de la emoción, sugiriendo que la música, cuando la oímos como expresiva, podría identificarse con ese modo peculiar de expresión. Pero esta idea puede no ser del todo afortunada, y ha atraído diversas críticas. Por ejemplo, ciertos pensadores han denunciado que hay una clara incoherencia en la idea de que oímos un pasaje musical como expresión sui generis de una emoción, basándose en que no podemos hacernos a la idea de lo que sería un modo de expresión caracterizado como sui generis[5]; otros la han acusado de que recurrir a un modo de expresión sui generis en relación con la música implica que la experimentamos como un instrumento corpóreo novel de producción de sonidos[6], o quizá también como una especie de extraña criatura que, de alguna manera, se comporta de modo musical[7].

Ante tales acusaciones, probablemente sea equivocado insistir en que la expresión que se oye en la música cuando se percibe su expresividad es una expresión sui generis, y no meramente una expresión simpliciter. Me parece que ganaríamos poco y solo añadiríamos confusión insistiendo en ello. A pesar de todo, la idea de un modo de expresión sui generis en relación con la música, modo sugerido por la singularidad de nuestra experiencia de ella, aún puede desempeñar un papel relevante de cara a una explicación completa de la expresividad musical.

Lo que sí debemos evitar, me parece, es hacer de la idea de un modo de expresión sui generis parte del contenido de la experiencia de oír-como implicada en la percepción de la expresividad musical (¡después de todo, pensar en latín difícilmente puede ser prerrequisito para la captación de la expresión en la música!) El aspecto sui generis de la expresión musical, tal y como es, no tendrá más remedio que verse reflejado en el análisis de un modo distinto.

Comparemos oír el sonido de las ruedas de un tren como el gemido de un bebé (aunque de un tipo inusual, regular y rítmico), con oír un fragmento de música como expresión de tristeza (aunque de un tipo inusual, incorpóreo y extraordinariamente fluido). Y bien, ¿proporcionan los paréntesis en esos casos parte del contenido de cada una de las experiencias de oír-como? Quizá sí, si vemos que esos contenidos están fuertemente respaldados. Pero podemos con mayor justicia decir que no, entendiendo esos paréntesis no como parte del contenido de esas experiencias, sino más bien como parte de los contenidos de las reflexiones que las siguen. De este modo, quizá la calificación de sui generis que ligamos a la expresión que se realiza cuando oímos la música al percibir su expresividad no pertenezca a la experiencia de oír-como en sí misma, sino solo a las ideas posteriores típicas que tenemos sobre ella. El modificador « de modo sui generis » pertenece, con toda probabilidad, al contenido de una idea, de un pensamiento subsidiario al acto de expresión que oímos en la música expresiva, y no al contenido esencial de la experiencia de oírlacomo, o como si fuera, una expresión de cierto tipo.

Supongo que habrá resultado evidente que la noción de oír-como se esconde poderosamente tras la precedente discusión. ¿Qué es oír un fragmento musical como algo diferente –o, dicho de otro modo, oír ese algo diferente en eso mismo–?[8] Esto sigue siendo una cuestión difícil, pero para nuestros propósitos será suficiente con localizar el oír-como y el oír-en entre los actos perceptivos en los que participa libremente la imaginación o a los que esta pertenece necesariamente. Los agentes que oímos en la música cuando lo hacemos como expresión, sui generis o no, de una emoción, son ineludiblemente imaginarios, y exhiben la indefinición típica de todos los objetos de esa categoría. Oír una música como tal o cual es, quizá, imaginar que la música es tal o cual, y más concretamente imaginar de la música, como la estamos oyendo, que es tal o cual.

La preocupación que a veces surge en relación con la apelación al mundo de lo imaginario a la hora de analizar la expresividad musical es que la imaginación no tiene límite alguno que asegure el grado de objetividad del que la expresividad musical sí parece disfrutar. Pero esta preocupación puede relajarse si recordamos que esa apelación no es a aquello de lo que podemos quizá imaginar que un pasaje es expresión, sino más bien a aquello de lo que imaginamos de la manera más inmediata y espontánea que un pasaje es expresión, en cuyo caso el ejercicio de imaginación tiene un resultado bastante inequívoco.

III. TEORÍAS SOBRE LA EXPRESIVIDAD MUSICAL BASADAS EN LA SEMEJANZA

Malcom Budd, en una incisiva discusión sobre estos temas, distingue un concepto «minimal» o básico de expresividad musical, para después aportar tres adiciones al mismo, dando lugar respectivamente a tres concepciones más elaboradas, la tercera de las cuales es más o menos la defendida aquí[9].

Mi principal objeción al concepto mínimo de Budd, basado en la semejanza, es simplemente que es demasiado mínimo. Lo que acaba definiendo no llega a ser expresividad musical, sino, como máximo, una poco refinada precondición o un resultado típico de ella. Percibir un parecido entre dos cosas A y B –y especialmente allí donde, como en el caso presente de pasajes musicales y estados emocionales, nos encontramos ante un asunto de percepción de categorías cruzadas– no es suficiente para oír A como B. Esto último constituye un caso distinto, que ni implica ni presupone el primero. La semejanza en varios aspectos entre el sonido y la configuración de un pasaje musical y la experiencia interna o la expresión externa de una emoción constituye sin duda uno de los principales fundamentos de la expresividad musical, pero ni la semejanza como tal, ni la capacidad de hacer que los oyentes sean conscientes de ella, constituyen la expresividad de la estamos hablando.

Yo puedo perfectamente percibir o adquirir la creencia perceptual de que un árbol frondoso se parece, por ejemplo, a una barba tupida, y no tener la experiencia de ver el árbol como una barba. Puedo percatarme del parecido

entre los dos y aun así no ver a uno en el otro. Pero, sin lugar a dudas, no podemos calificar un pasaje musical como expresivo de una emoción a menos que sus oyentes sean inducidos a oír una emoción o, más precisamente, a oír la expresión de la emoción en el pasaje, sea cual sea el grado de semejanza que puedan percibir entre el pasaje y la emoción.

Destaquemos además que incluso si una teoría de la expresividad musical basada en la semejanza proporcionara los resultados correctos en casos concretos –es decir, incluso si pudiera especificarse de modo general el grado de semejanza que un conjunto de rasgos musicales necesita respecto a una emoción con el fin de que un pasaje que los poseyera fuera expresión de la misma– ello no constituiría un análisis aceptable de la expresividad musical; ya que no elucidaría lo que la expresividad musical es, sino solo qué conjunto de rasgos musicales serían coextensivos a tal expresividad y subyacerían a ella.

Stephen Davies, el más prominente defensor de la tesis de la expresividad musical basada en la semejanza, sostiene que las palabras que aluden a una emoción que usamos para describir apariencias, ya sea en personas, objetos naturales u obras de arte, son parásitos de su uso cuando tales palabras se refieren a emociones realmente sentidas; de tal modo, ellas vendrían a constituir un uso secundario, aunque literal, de esas palabras[10]. En este uso secundario, dice Davies, las palabras que hablan de emociones describen características-de-la-apariencia-de-la-emoción, y es en ellas donde radica la expresividad musical. Según el propio Davies, «la expresividad de la música consiste en que presenta características de la emoción tal y como esta aparece… Estas apariencias expresivas… no son en absoluto emociones que efectivamente tengan lugar. Son propiedades emergentes de las cosas a las que se les atribuyen»[11]. Davies prosigue explicando que esa expresividad musical «depende fundamentalmente del parecido que percibimos entre el carácter dinámico de la música y el movimiento, el andar, el porte o el aspecto humanos»[12]. En conclusión, Davies sentencia que las emociones «se oyen en la música como formando parte de ella, del mismo modo que las apariencias de la emoción están presentes en el porte, el andar o el comportamiento de nuestros semejantes humanos u otras criaturas»[13].

En mi opinión, la idea de Davies puede ser expresada como sigue: P es expresivo de E si y solo si P exhibe una característica-de-la-emociónen-el-

sonido asociada con E, esto es, exhibe una apariencia sonora análoga a la apariencia-humana-característica-de-la-emoción E.

Aunque no me disgustan las líneas generales de esta idea de la expresividad musical, tengo importantes quejas sobre la idea central en términos de la cual se organiza, en concreto, sobre la idea de características-de-laapariencia-de-la-emoción musical. El problema es que la apariencia de un pasaje musical no es precisamente el de una persona, o el de su cara o cuerpo en cualquier condición, o el de su conducta en una situación dada. Por el contrario, cuando un pasaje exhibe una característica-de-emoción en su medio de secuencias de sonidos, se trata de una apariencia similar a la que presenta una persona que se encuentra en cierto estado. Pero, puesto que cualquier cosa se asemeja a otra en cierto grado, el problema se convierte en cómo de similar debe ser tal apariencia a la que exhibe la conducta humana para que constituya una característica-de-la-emoción-en-el-sonido de la emoción en cuestión; o también, tal y como Davies lo plantea, cuánto han de parecerse la experiencia de un pasaje musical y la de la conducta humana para que la apariencia generada por ese pasaje constituya una característicade-la-emoción-en-el-sonido de la emoción en cuestión.

Pienso que está claro que no hay respuesta a esta cuestión excepto apelando a nuestra disposición a oír esa emoción –en vez de otra, o ninguna en absoluto– en la música, es decir, apelando a nuestra disposición a entender de modo auditivo la música como una instancia de expresión personal, percibiendo apariencias humanas en las musicales: animando los sonidos de cierta manera, usando una frase apadrinada por Peter Kivy[14]. Solo si ocurre lo anterior tendrá realmente la música la expresividad de la que se habla, sin tener en cuenta el grado de similitud existente entre la apariencia de la música y la apariencia humana gracias al cual acaba siendo expresiva, o de otro modo, el grado de similitud entre las experiencias de esas apariencias.

Sencillamente, no hay una idea independiente ni tampoco acceso alguno a lo que Davies llama características-musicales-aparentes-deuna-emoción aparte de la satisfacción de la condición de oír-en-lamúsica-la-expresión-de-una-emoción por oyentes adecuados; la última es la que da contenido, en definitiva, a la primera, por muy familiares que nos resulten las apariencias en cuestión. Lo que constituye la apariencia-musical-característica-de-la-tristeza en general no puede derivarse de la apariencia-característica-de-la-

emoción de tristeza en la gente. No hay regla de traducción alguna de la apariencia-característicadel-comportamiento a la apariencia-musical-característica; solo el acto de percibir en la música la forma de la primera hace que nazca, por así decirlo, la última.

Aunque Davies no quiere verse comprometido con la idea de que la expresividad musical consiste en la analogía o el parecido con el comportamiento literalmente expresivo, su invocación a la apariencia-característica-de-la-emoción-en-el-sonido como algo que está fundado y nace de tal analogía o parecido sugiere, en cualquier caso, que esas características pueden especificarse independientemente de las experiencias de oír la expresión emocional en la música, al igual que las apariencias-características-de-laemoción asociadas directamente con la emoción sentida. Pero eso supone pasar por alto las auténticas diferencias que existen entre las apariencias-características-de-la-emoción humana y las musicales de las que hablamos; las primeras pueden hasta cierto punto catalogarse independientemente de los juicios individuales de carácter expresivo de quienes perciben, mientras las últimas no. Profundicemos en ello.

Podemos dar contenido a la expresión «apariencia humana de tristeza» explicándola como «la apariencia o tipo de apariencia que los seres humanos tristes típicamente exhiben». Pero no podemos hacerlo de modo análogo con «apariencia musical de tristeza». No podemos trazar un perfil de la «apariencia musical de tristeza», del mismo modo que sí podemos de un «rostro triste» o del «aire triste» de una persona; «apariencia musical de tristeza», a diferencia de «rostro triste», o «aire triste» de una persona, no es, por así decirlo parafraseable. Tal y como yo lo entiendo, el único modo de dar fundamento a «apariencia musical de tristeza» es en términos de nuestra disposición a oír esa música como triste. El análisis de la expresividad musical debe, por consiguiente, poner en primer plano la experiencia perceptivo-imaginativa, y no las semejanzas que, seguramente, subyacen a ella. Si suponemos que la «apariencia-característica-de-laemoción» puede identificarse aparte de las experiencias de oír tal y cual emoción o de la expresión de la emoción en música, y de modo análogo a las apariencias-características-de-la-emoción de tipo humano, no estamos más que ante una ilusión.

Pensemos en la tristeza. La tristeza es una emoción, esto es, una condición mental con diversos aspectos de orden cognitivo, conativo, afectivo, evaluativo, conductual y, posiblemente, fisiológico. Cercano a ella tenemos el aspecto de tristeza, que es más o menos el aspecto –de la cara y del cuerpo– que la gente triste típicamente exhibe, o exhibe cuando no está intentando disimularla o eliminarla. Y después tenemos un sonido triste, que es más o menos el sonido –vocal, en la mayor parte de los casos– que la gente triste típicamente emite, al menos cuando no está intentando disimular o eliminar su tristeza. Así las cosas, aspecto triste y sonido triste son características-aparentes-deemoción, como lo es el conjunto que forman: lo que podemos denominar apariencia triste.

Pero ahora llegamos a su correspondiente apariencia-característicade-emoción en la música, o sonido musical triste. ¿Cómo hemos de entenderlo, a la luz de las caracterizaciones que de aspecto triste y sonido triste hemos dado? Una posibilidad sería como el sonido musical que la gente triste normalmente emite. Pero esto no puede ser cierto, ya que la gente triste no emite sonidos musicales típicos de ningún tipo, y los sonidos que emiten –lloro, suspiro– son claramente distinguibles de cualquier tipo normal de música. Una segunda posibilidad sería como el sonido que los fragmentos musicales tristes tienen en común. Pero esta propuesta es aún peor, ya que presupone la identificación anterior de los fragmentos como tristes. Una tercera consistiría en apelar a características puramente técnicas o estructurales propias de la música, tales como la melodía, armonía, tempo y textura. Pero esto no nos sería de utilidad, puesto que, aun si existiera una disyunción compleja de rasgos técnicos o estructurales coextensivos con la música, esa disyunción no serviría para explicar el concepto de sonido musical triste, ni jugaría papel alguno en nuestra identificación de un fragmento como expresión de ese estado de ánimo.

La única propuesta que tiene cierta posibilidad de éxito ha de ser, por tanto, que el sonido musical triste es un sonido que se asemeja a un sonido triste (la apariencia auditiva estándar de la tristeza), o, cambiando de modalidad sensorial, a un aspecto triste (la apariencia visual estándar de la tristeza), o a ambos. ¿Pero en qué grado lo son? Aquí está el problema porque, como todos sabemos, todo se parece a otra cosa, pero el grado de semejanza con una emoción exigible para hacer de una apariencia característica de la musical una característica musical que aparente una emoción no puede

especificarse en términos de ningún grado determinable de semejanza entre las dos. Me parece que solo podría especificarse como cualquier semejanza que fuera suficiente para inducir a oyentes apropiadamente formados a que oyeran la música como triste, o como expresando tristeza. Pero eso significaría, sin lugar a dudas, abandonar la idea de que hay una apariencia-característica-de-emoción de orden musical reconocible de tristeza, algo más o menos análogo a la aparienciahumana-característica-de-emoción de tristeza, en la que el análisis de la expresividad musical pudiera basarse.

En resumen, si realmente existen apariencias-características-de-unaemoción a las que una explicación de la expresividad musical hubiera de hacer referencia, deberíamos ser capaces de identificarlas de manera diferente a, simplemente, como apariencias en las que la emoción correspondiente puede oírse. De tal modo, para sonido musical triste habría alguna especificación o perfil posible, aunque esquemático, de qué tipo de sonido se trata, diferente a «sonido que invita a ser-oído-como-triste». Pero no lo hay.

IV. TEORÍAS DE LA EXPRESIVIDAD MUSICAL BASADAS EN LA INFERENCIA

Bruce Vermazen, Jenefer Robinson y Robert Stecker son filósofos que suscriben explicaciones a la expresividad musical basándose en la inferencia[15]. En sus respectivas propuestas, la expresividad que un pasaje musical detenta es algo parecido a la conclusión de una inferencia a la mejor explicación. En el caso de Vermazen se trata de la adscripción de un estado mental al emisor imaginado del pasaje que explique mejor los rasgos distintivos del mismo; en el caso de Robinson se trata de la adscripción de un estado mental al protagonista imaginario del pasaje que figura en la mejor interpretación de la obra musical considerada en su totalidad, y en el de Stecker, es la mejor hipótesis a cargo de un oyente ideal referente a qué estado mental el compositor de la música en cuestión intentó que el oyente oyera en el fragmento.

Aunque comparto con Vermazen y Robinson su compromiso con las personae a la hora de analizar la expresividad musical, y con Stecker la idea de que ciertos aspectos del significado artístico se avienen a un análisis en

términos hipotéticos, discrepo con los tres en que la expresividad musical básica –es decir, la expresividad de pasajes concretos– pueda vincularse de modo constitutivo a la realización de inferencias sobre la música. Esto se debe a mi idea de que la expresividad musical básica –aunque quizá no todos los tipos de expresividad, como los que son más típicos de la literatura, que implican estados mentales articulados, ni quizá los relacionados con obras musicales como un todo– es algo que directamente oyen, no infieren, oyentes apropiados o adecuadamente formados. Dicho de otro modo, las tesis inferencialistas de la expresividad no dan cuenta de la inmediatez con la que percibimos la expresividad musical básica.

Creo, además, pace Stecker, que la inmediatez constituye un desiderátum óptimo para una teoría de la expresividad musical, y que mi tesis de la audibilidad-inmediata-como-expresión da mejor cuenta de ello que la tesis «hipoteticalista» que él propone como alternativa. Es cierto, como Stecker señala, que oír la emoción en la música y juzgar su expresividad no son la misma cosa. Pero hay un tercer aspecto, percibir la expresividad de la música, que no es lo mismo que juzgar que su expresividad es tal o cual. La expresividad de la música, y no solo la emoción en la música, y esto es lo que yo defiendo, es normalmente algo percibido directamente, no solo algo sobre lo que se conjetura. Y mi tesis puede dar cuenta de esta realidad, como también puede hacerlo una basada en la semejanza, pero no una de corte inferencialista.

Pero Stecker, buscando que me salga el tiro por la culata, defiende que mi propuesta de audibilidad-inmediata-como-expresión es al fin y a la postre tan inferencial como la suya, puesto que, con el fin de poder determinar que una obra expresa E tomando como base la escucha de la pieza como una expresión de E en ella, también un oyente adecuadamente preparado habría de realizar una inferencia, considerando su respuesta como una premisa junto con la premisa de que es, efectvamente, un oyente adecuadamente preparado que escucha también adecuadamente[16]. Sin embargo, ya anticipé una réplica a esa línea crítica en mi anterior ensayo sobre el tema[17]. Allí puse de relevancia que un oyente cualificado que oye la expresión de cierta emoción en la música normalmente adquiere, sin reflexión alguna, la convicción de que la música está expresando esa emoción, esto es, que es audible de manera inmediata por otros oyentes igualmente cualificados. Y sugiero que eso cuenta como percibir la expresividad de la música tanto

como cualquier otra cosa. Que el oyente sepa, además, que la música es expresiva es otra cuestión, cuestión que puede dar lugar a una investigación o reflexión posterior.

Aquí tenemos una variante de esa réplica. Los oyentes cualificados supuestamente asumen de modo tácito, al tiempo que escuchan la música, que son precisamente oyentes cualificados, y están escuchándola de manera adecuada. Así, en la tesis que defiendo, oír una expresión de E en un fragmento de música acaba convirtiéndose, para tales oyentes, en lo mismo que oír la expresividad musical de E. Todo lo que esos oyentes cualificados necesitan hacer para oír la expresividad es oír de modo inmediato la expresión de la emoción en ella. Puesto que son, y lo asumen de modo irreflexivo, oyentes cualificados, y están escuchando apropiadamente, ¡que escuchen de manera inmediata tal o cual expresión en la música constituye la evidencia directa de qué expresión es inmediatamente audible por esos oyentes! Démonos cuenta, de todos modos, que esta línea argumentativa no serviría para asegurar la inmediatez de la expresividad musical en una tesis hipotético-intencional, incluso si diéramos por sentada la asunción tácita paralela por parte del oyente de que él mismo es un oyente ideal; porque llegar a la mejor hipótesis de lo que un compositor ubicado históricamente intentó que alguien oyera en un pasaje concreto sigue siendo una cuestión ineludiblemente inferencial.

Hay aún otra razón para resistirse a aceptar una tesis hipotético-intencional de la expresividad musical. El contenido expresivo de la música y el de la poesía parecen ser dos cosas muy diferentes, de lo que se desprende que no sería sorprendente que acabaran prestándose a diferentes tipos de análisis. El contenido poético es en su mayor parte proposicional, y por ello razonablemente asimilable al tipo de significado –significado literario básico– para el que está pensado que dé cuenta una tesis como ella[18]; mientras el musical es en su mayor parte no proposicional, y por ello no asimilable razonablemente al significado literario básico.

Me inclino a pensar que una tesis de la expresión-perceptible-comosi es adecuada no solo para la música, sino para el arte no representacional en general. En cualquier caso, cuando nos enfrentamos al arte representacional, y quizá especialmente al literario –incluyendo la pintura narrativa, la poesía épica, el teatro, el cine y la novela–, el énfasis en la inmediatez de la

expresividad parece menos adecuado, al tiempo que el mérito de una correspondiente tesis de tono más inferencialista parece mayor. La razón puede simplemente residir en que la inmediatez de la expresión constituye una exigencia apropiada para estados o actitudes afectivos, que son el contenido expresivo fundamental de las artes no literarias, como la música o la pintura abstracta, pero no para creencias o pensamientos proposicionales, que son el contenido expresivo fundamental de las artes literarias, como el cine o la novela.

Podemos ahora ofrecer una última observación sobre la expresividad en el arte aplicable a todas las artes, representacionales o no, literarias o no. Recordemos que la expresión en general puede caracterizarse, de modo aproximado, como la evidencia de un estado mental a través de cierto tipo de manifestación externa. En el caso del arte, esa manifestación externa no es la conducta, sino la obra de arte en sí misma, en toda su particularidad perceptible. Pero así como captamos literalmente estados expresados en la conducta, verbal u otra, que los expresa; del mismo modo que en el arte expresivo captamos los estados expresados como-si en, y a través, del vehículo concreto de la obra, su cuerpo metafórico. En el arte expresivo, captamos la expresividad mediante la percepción de la obra en sus detalles específicos –ya sea de la palabra, la pintura, el sonido o la piedra–; y los estados expresados son aquellos en los que los sujetos se ven invitados a entrar con la imaginación, precisamente en virtud de percibir la obra, ya sea de modo inmediato o inferencial, a través de lo que ellos captan que esos estados son.

V. ALGUNAS OBJECIONES A LA TESIS DEL OÍR-COMO-EXPRESIÓN DE LA EXPRESIVIDAD MUSICAL

La primera y más frecuente de las objeciones es la siguiente. Cierto número de teóricos la acusa de que los oyentes competentes en realidad no oyen –o al menos no todos ellos y siempre– ni imaginan en la música las personae cuya expresividad están percibiendo, por lo que tal oír imaginativo no puede ser constitutivo del oír la música como expresiva ni la disposición a inducir ese oír puede ser tampoco constitutiva del hecho de que la música sea expresiva[19].

De acuerdo, así puede parecer que lo sea algunas veces, o que lo parezca superficialmente, pero si la música expresiva es, tal y como yo defiendo, música oída inmediatamente como, o como si, expresión, y si, además de ello, la expresión requiere quien la exprese, entonces las personae o agentes, aunque de modo «minimal», son efectivamente supuestos en la experiencia estándar de esa clase de música. Desde luego, no siempre podemos darnos cuenta o reconocer lo que se presupone que hay en nuestra audición imaginativa de la música. La cuestión no es que los oyentes sean siempre y explícitamente conscientes de las personae implicadas en su escucha de la música como un fenómeno expresivo, porque la gente con frecuencia no es consciente de lo que implica la percepción o experiencia de la que está disfrutando.

Merece la pena traer aquí una observación que he hecho anteriormente. Sin duda puede ser cierto que los oyentes que reconocen la expresividad de cierto pasaje musical invariablemente no la oigan, en ese momento y lugar, como la expresión de una emoción. Pero todo lo que la teoría exige es que reconozcan la música inmediatamente así oída como la expresión de una emoción, aunque, por una razón u otra, no sucumban a ese aliciente en una ocasión concreta. Además, muy posiblemente todos esos casos sean de naturaleza tal que, en ellos, los oyentes estén reconociendo pasajes que habían previamente oído como expresión de unas emociones concretas, o también como fragmentos muy similares a ellos, presuponiendo, por tanto, otras ocasiones en las que la expresividad en cuestión fue efectivamente captada mediante una experiencia de oírcomo-la-expresión-de.

Por otra parte, pienso que algo de la discrepancia con el reconocimiento explícito del oyente sobre esta tema, es que un pasaje musical puede gozar de una cualidad emocional de modo más débil, en virtud de que sugiera una emoción gracias a su apariencia, sin ser estrictamente hablando expresiva desde un punto de vista emocional, entendido esto como que es de un carácter tal que puede inducir un oír-como-expresión de esa emoción. El movimiento final de la Quinta Sinfonía de Beethoven, tomando un ejemplo ya trillado, es expresivo de algo parecido a una alegría triunfante, y creo que no es difícil oírlo como si hubiera alguien, o algún agente, que estuviera expresando esa alegría triunfal en esos tan conocidos gestos musicales, cuyo carácter se hace especialmente vivo en virtud del movimiento en el que se sitúa, sucesor y culmen de los tres que lo preceden. Por contraste, el preludio

con el que se abre El clave bien temperado de Bach tiene una cualidad emocional que bien podríamos describir como de contención o equilibrio y, por eso quizá no nos vemos inducidos a oírlo como, o como si, la expresión de ese estado mental. Pero entonces probablemente también sea correcto negar que sea expresiva de contención o equilibrio, en adición a que meramente posea la correspondiente cualidad emocional.

La segunda objeción es la siguiente. Se ha apuntado que la recurrencia a una audibilidad-como-expresión adecuada como parámetro de una auténtica expresividad, en tanto opuesta a otra meramente aparente, una característica presente en mi formulación original, o no cumplirá con la tarea que se le exige o quizá se le exija una responsabilidad demasiado grande[20].

Sobre esta queja me inclino a estar de acuerdo. La calificación de «adecuada» en mi formulación original era algo parecido a una evasiva. Lo que ahora pienso es que el límite que asegura la objetividad de la expresividad, o de modo equivalente, la normatividad de los juicios sobre expresividad, debe apoyarse simplemente en el oyente convenientemente formado y en que escuche un pasaje en el contexto interior y exterior propio de la obra. En los casos donde existe un inmediato oír-comoexpresión bajo tales condiciones –alqo que la convergencia de las experiencias de esos oyentes pone en evidencia de modo muy claro– se dan objetividad y normatividad. En los que no es así, no. Precisar el alcance del dominio de la expresividad objetiva en la música depende de tal convergencia, por lo que permanece como una cuestión abierta.

La tercera objeción se centra en una preocupación expresada por Roger Scruton sobre mi formulación original, según la cual apelar como referencia a una serie de oyentes cualificados, cuya audición inmediata de un pasaje como expresión de E sirva como signo de que ese pasaje sea verdaderamente expresión de E, está condenado a la vacuidad, puesto que dicho grupo de referencia solo puede ser caracterizado como la clase de oyentes que, en efecto, percibe la expresividad del mismo[21].

Pero eso no es así. Sería como sugerir que el único modo de caracterizar la clase de los perceptores apropiados de la objetividad del color de una mancha de pintura verde sería como la de aquellos que perciben correctamente que la mancha en cuestión es verdosa. La clase de referencia

de los oyentes que aseguran la objetividad de la expresividad en un género musical concreto –los que llamo «oyentes adecuadamente formados»– equivaldría aproximadamente la de los oyentes cuya competencia para entender tal música es demostrable, lo cual se manifiesta mediante diversas habilidades de reconocimiento, de seguimiento y de descripción, y cuyos otros juicios de expresividad están en línea con los ya establecidos en casos incuestionados. Quizás haya una cierta cantidad de ingenuidad provocativa envuelta en este retrato del oyente cualificado para un género musical frente a las cualidades expresivas y de otro género de cuya objetividad él ha de servir como punto de referencia; pero creo que no hay nada desafortunadamente circular en ello. En cualquier caso, me parece que estamos ante el tipo de dificultad que afecta a todos los intentos de analizar las propiedades perceptivas en términos de apariencias o disposiciones a parecer en relación con una clase de perceptores de un cierto tipo.

Paul Boghossian ha secundado recientemente la objeción de Scruton de un modo más general[22]. La acusación de Boghossian es que la apelación a los oyentes cualificados en el análisis es vacío, ya que no hay manera de saber de qué modo ayuda contar con los oyentes cualificados sin presuponer una comprensión de la expresividad musical que no invoque a esos oyentes o los modos en los que están dispuestos a oír o en general responder a la música.

Lo digo de nuevo: por supuesto, los oyentes cualificados para oír una pieza concreta de música no han de ser caracterizados sin más remedio como quienes oyen correctamente su expresividad. Entonces, ¿cómo habría que hacerlo? Como sugerí anteriormente, quizá como oyentes de música competentes cuyos juicios sobre expresividad en la tradición en cuestión están de acuerdo con los que se aceptan en casos paradigmáticos. ¿Pero cuáles son los casos paradigmáticos de expresividad musical? Una idea de ellos sería entenderlos como piezas en una tradición concreta con cuya expresividad casi todos los oyentes competentes, al menos en grado mínimo, coinciden.

Boghossian replica que, incluso siguiendo esta idea, los casos paradigmáticos de expresividad quedan sin analizar, presuponiendo, por tanto, una noción en último término no-experiencial, no-dependiente-derespuesta. Pero no estoy tan seguro. Y es que podemos sugerir que la expresividad de los casos paradigmáticos es la misma que la de los no

paradigmáticos, en concreto, la que los oyentes cualificados consideran la más inmediatamente audible como expresión de tal o cual emoción, siendo la única diferencia que, puesto que esos son casos paradigmáticos de expresividad, los oirán virtualmente todos los oyentes competentes, al menos en grado mínimo.

La cuarta objeción la constituye otra dificultad planteada por Scruton a mi propuesta, la cual merece la pena abordar aquí. Se trata de una elaboración peculiar del escepticismo anteriormente reconocido referente a si podemos hacernos una idea del modo singular de expresar emociones que la música expresiva tiene en mi propuesta, al menos en la imaginación, y si de ese modo la estamos caracterizando de modo sui generis o no. Cito su objeción en su totalidad:

Cuando oímos la expresión en la música, nos dice Levinson, es como oír a otra persona que expresa sus sentimientos. ¿Pero de qué modo? No disponemos de una idea anterior de lo que puede ser expresar sentimientos en la música: si pensamos de alguien que lo está haciendo es porque tenemos una idea del carácter expresivo de la música, y gracias a ello podemos imaginar a alguien eligiendo precisamente esta pieza musical para transmitir precisamente este estado mental. Nuestra capacidad para imaginar a un sujeto expresando sus sentimientos justamente de este modo se basa en nuestra capacidad para reconocer el contenido expresivo de la música. Por tanto, solo si podemos reconocer de manera independiente el contenido emotivo de la música, podremos emprender el tipo de experimento que requiere la definición de Levinson[23].

Scruton afirma que mi tesis está orientada a oyentes que son capaces de concebir qué es expresar una emoción en sentido literal, ya sea en la música o a través de ella. Sugiere, por tanto, que el único modo que tienen de hacerlo así sería imaginando a alguien escogiendo la música adecuada para transmitir la emoción en cuestión, lo cual, obviamente, presupone una comprensión anterior de la expresividad de la música, convirtiendo, de este modo, una posible teoría de tal expresividad en algo inútil.

Pero ambos aspectos de esta objeción están fuera de lugar. Primero, mi tesis no implica que los oyentes que perciben la expresividad en la música posean una concepción concreta de lo que supone literalmente expresar emociones mediante la música en vez de hacerlo con otro tipo de conducta, o de cómo funcionaría tal proceso de expresión. Mi tesis requiere solo que los oyentes sean capaces de imaginar que la música es esa expresión literal. Segundo, los oyentes que lo hacen no están obligados a pensar en la persona de la música haciendo algo parecido a escoger entre una serie de piezas disponibles las adecuadas para transmitir sus cambios de humor, como lo hace un editor musical cuando elige fragmentos con los que acompañar a las sucesivas escenas de una película.

Scruton, simplemente, ha entendido mal la naturaleza de la experiencia mental que, si mi visión de la expresividad musical es correcta, alguien se ve efectivamente llamado a realizar para así poder captarla. No se trata de «imagina que alguien escoge entre la música preexistente una pieza para transmitir con ella un estado mental concreto; y ahora, ¿qué estado mental sería este si él ha escogido la música que tú estás oyendo?» Es cuestión, más bien, de «imagina la música que estás oyendo como si expresara literalmente un estado mental; y ahora, ¿qué estado mental parece ser?», o quizá «imagina que el gesto musical que oyes en la música fuera el tuyo propio; ahora, ¿en qué estado aparentas estar?» Esa experiencia de pensamiento a la que, en efecto, mi propuesta está ligada, fundamenta la identificación de la expresividad musical, pero no la presupone, como sí lo hace la postura que Scruton me achaca. Si estoy en lo cierto, captamos lo que un pasaje musical expresa precisamente en virtud de imaginar, o estar dispuestos a imaginar, un estado mental como-si el pasaje fuera su expresión literal. Que no exista algoritmo o procedimiento para esa experiencia, a diferencia de aquel por el que quiere sustituirla Scruton, no implica que no pueda llevarse a cabo. Y en efecto, la llevamos a cabo cada vez que atendemos a alguna dimensión expresiva de la música e intentamos decirnos a nosotros mismos cuál es.

V. LAS PERSONAE DE LA MÚSICA

Muchos autores, entre los que se incluyen los adeptos a la expresión imaginada y sus personae, han expresado su preocupación sobre la

indeterminación de las personae musicales y la indefinición de los principios que gobiernan su postulación[24]. ¿Cuándo es la persona de un pasaje la misma que la de otro?, ¿dónde hay continuidad y dónde discontinuidad de persona cuando una obra progresa desde su principio a su final?, ¿puede haber presentes múltiples personae en un solo pasaje?, ¿pueden las personae que oímos en los diferentes pasajes estar relacionadas unas con otras mediante el reconocimiento, la identificación o la oposición?

No puedo enfrentarme aquí a todas estas cuestiones, las cuales van mucho más allá de los objetivos de este ensayo. Lo que sí me gustaría subrayar, como cierre, es solo que mantener la tesis de una persona «minimal» en quien la música expresiva nos induce a pensar, y que efectivamente oímos normalmente en ella cuando escuchamos de manera atenta, no se ve afectada por cuestiones de este tipo, incluso si en último extremo son irresolubles. La persona implicada en la tesis del oír-inmediato-comoexpresión de la expresividad musical es simplemente el agente de expresión que oímos en la música expresiva, o el agente del gesto musical que constituye el vehículo de esa expresión. Si esa persona persiste al tiempo que la música avanza, si una persona dada está acompañada por otras, si las personae entran en relación unas con otras, etcétera, son asuntos sobre los que la tesis de la expresividad musical básica defendida aquí puede seguir siendo agnóstica.

Notas al pie

* Publicado por vez primera en M. Kieran (ed.), Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art (Oxford, Blackwell, 2006), 192-206.

[1] Por ejemplo, Alan Tormey, The Concept of Expression (Princeton, Princeton University Press, 1971); Bruce Vermazen, «Expression as Expression», Pacific Philosophical Quarterly 67 (1986): 196-224, y Aaron Ridley, «Expression in Art», en Jerrold Levinson (ed.), Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford, Oxford University Press, 2003), 211-27.

[2] «Hope in The Hebrides », en Music, Art, and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990), y «Musical Expressiveness», en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[3] Vid. Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Ithaca, Cornell University Press, 1994), y Roger Scruton, The Aesthetics of Music (Oxford, Oxford University Press, 1997), sobre el movimiento musical, y Scruton, ibid., y Jerrold Levinson, «Sound, Gesture, Space and the Expression of Emotion in Music» (cap. 5 de este libro), sobre el gesto musical.

[4] Vermazen, «Expression as Expression», 198-9.

[5] Derek Matravers, Art and Emotion (Oxford, Oxford University Press, 1998), 131.

[6] Kendall Walton, «Listening with Imagination: Is Music Representational?, Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 47-61 (p. 56); Malcom Budd, Values of Art (London, Penguin, 1995) 132.

[7] Kendall Walton, «Projectivism, Empathy, and Musical Tension», Philosophical Topics 26 (1999): 407-40 (p. 435).

[8] Sobre la equivalencia efectiva entre oír-en y oír-como en relación con la música, vid. mi «Musical Expressiveness», en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[9] Values of Art, cap. 4.

[10] Vid. su Musical Meaning and Expression.

[11] Ibidem, 228.

[12] Ibidem, 229.

[13] Ibidem, 239.

[14] Vid. Kivy, Sound Sentiment (Philadelphia, Temple University Press, 1989).

[15] Vid. Vermazen, «Expression as Expression»; Jenefer Robinson, «The Expression and Arousal of Emotion in Music», en Philip Alperson (ed.), Musical Worlds (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998), 13-22, y Robert Stecker, «Expressiveness and Expression in Music and Poetry», Journal of Aesthetics and Art Criticism 59 (2001): 85-96.

[16] Stecker, «Expressiveness an Expression in Music and Poetry», 92.

[17] «Musical Expressiveness», 118-9.

[18] Vid. caps. 17 y 18 del presente volumen.

[19] Stephen Davies, «Contra the Hypothetical Persona in Music», en Mette Hjort y Sue Laver (eds.), Emotion and the Arts (Oxford, Oxford University Press, 1997), 95-109; Walton, «Projectivism, Empathy and Musical Tension», y Stecker, «Expressiveness and Expression in Music and Poetry».

[20] Stecker, «Expressiveness and Expression in Music and Poetry», 91-4.

[21] Scruton, The Aesthetics of Music, 353.

[22] Boghossian, «Musical Experience and Musical Meaning», en Kathleen Stock (ed.), Philosophers on Music (Oxford, Oxford University Press, 2006).

[23] The Aesthetic of Music, 352.

[24] Vid. Walton, «Listening and Imagination»; Davies, «Contra the Hypothetical Persona in Music»; Fred Maus, «Music as Drama», Music Theory Spectrum 10 (1998): 56-73, y Gregory Karl y Jenefer Robinson, «Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitive Complex Emotions», en J. Robinson (ed.), Music and Meaning (Ithaca, Cornell University Press, 1997), 154-78.

7

Formas artísticas no existentes y el caso de la música visual*

Existe una diferencia entre el ámbito del arte como totalidad, sea cual sea el modo en que lo caractericemos, y la clase formada por todas las formas de arte que existen o han existido en un momento temporal concreto. Vista desde cierto ángulo, esa diferencia está constituida por el mundo que componen las formas artísticas no existentes pero posibles. Este capítulo estará en su comienzo dedicado a ellas, aunque mis herramientas serán solo las de un filósofo, y no las de un adivino.

El problema respecto a las formas de arte no existentes que quizá presente un mayor interés sea por qué algunas de ellas, a pesar de ser teóricamente posibles, no han sido probadas, o no han tenido éxito cuando lo han sido hasta un cierto punto. Ejemplos de formas artísticas no existentes, al menos en lo que atañe a la segunda de esas interrogantes, son la pintura cinética, las canciones sin letra, la poesía bailada, el arte olfativo, y la música visual. Una razón por la que este problema resulta interesante es que puesto que el arte como conjunto ha evolucionado de modo efectivo mediante la emergencia de nuevas formas artísticas, la cuestión pasa a ser directamente cosa del futuro del arte mismo; y si hay por ahí alguna forma artística aún no probada, o si las que permanecen sin practicarse aunque hayan sido probadas son sin duda conflictivas en su esencia, entonces el futuro del arte es, en este sentido, algo más oscuro de lo que lo sería en otras circunstancias.

Este ensayo consta de dos partes. En la primera propongo algunos modos de concebir el mundo de las artes no existentes como totalidad, realizando ciertos avances en su interior; en la segunda intento arrojar luz sobre la razón por la que ciertas formas artísticas que parecen enormemente posibles no existen efectivamente, a través de un estudio de una de esas aspirantes a artes, la música visual, es decir, una disposición estructurada en el tiempo de imágenes coloreadas, tales como las que pueden ser proporcionadas por una película en color. ¿Por qué la música visual no existe como una actividad artística afianzada, como un medio con futuro y un público fiel, a pesar de

los experimentos realizados en esa dirección? Se nos puede perdonar que sospechemos, con espíritu pesimista, que en ella no vamos a poder encontrar un análogo visual de tanta relevancia artística como el de la música. Analizaré, en primer lugar, por qué esto debería ser así, y, en segundo, cómo ese arte puede progresar de la mejor manera, sea cual sea –y pesar de los pesares, por así decirlo.

I. EL MUNDO DE LAS ARTES NO EXISTENTES

Una cuestión fundamental es cómo ha de trazarse o delimitarse el mundo de las formas artísticas no existentes pero posibles. ¿Cómo podemos manejarnos, o esbozar algunas de las características de ese ámbito que nos interesa? Una manera de entender esta pregunta es planteando la exigencia de unos principios aceptables generadores de formas artísticas potenciales. Si tomamos este camino, habría dos aproximaciones que adoptar, a las que llamaremos, respectivamente, la combinatoria y la extrapoladora.

La primera aproximación, combinatoria, consistiría en establecer una matriz abstracta de propiedades (materiales usados, modalidades) –por ejemplo, espacial, temporal, representacional, sonora, monocromática, figurativa, narrativa, escénica, que usa piedras, que usa madera, que utiliza el cuerpo humano, etc.– en la que toda forma artística existente y no existente consistiría en una conjunción particular de ellas (o su respectiva negación). De este modo, la escultura clásica griega se definiría, más o menos por la conjunción: espacial/estática/figurativa/de piedra/hecha a mano; mientras una forma de arte no existente estaría representada por la suma: de piedra/temporal/dramática/multicolor.

La otra, extrapoladora, consistiría en ir más allá de las formas artísticas existentes, usando distintas reglas inteligibles de proyección, como la yuxtaposición, la reducción, la fusión, la oposición o la acomodación mutua. De este modo, podríamos hacernos la idea de una forma artística que supusiera la adición de danza y pintura, o que fuera resultado de la fusión de poesía, música y caligrafía.

En cada una de las dos aproximaciones seguiría existiendo, sin duda, el problema de si lo que se genera formalmente mediante la combinación de elementos analíticos o la extrapolación a partir de formas actuales resulta coherente conceptualmente, factible desde un punto de vista práctico, y prometedor desde un punto de vista artístico. Abordaré este problema, al menos en un aspecto, en mi análisis de la música visual, en la segunda parte de este ensayo.

Un problema que plantea la tesis combinatoria de cara a la identificación de potenciales formas artísticas no existentes es que no hemos dicho de dónde han de provenir los términos primitivos, las propiedades cuya combinación ha de representar cualquier forma artística dada. ¿Qué justifica la elección de un conjunto concreto de elementos y no otros a partir de los cuales construir la matriz?, ¿por qué incluimos en este conjunto a de piedra, temporal y narrativo pero no, por ejemplo, a soluble en agua, de altoriesgo, caro o innato? La respuesta es que solo conseguiremos un conjunto plausible de propiedades constituyentes de formas artísticas si partimos de las formas con las que estamos familiarizados y, además, apoyándonos en nuestro trasfondo de conocimientos sobre la naturaleza del arte en general, sus objetivos y logros habituales, y su lugar en el ámbito general de lo humano[1]. Es decir, partimos de artes conocidas, que entendemos; después las «descomponemos» en sus rasgos más característicos, los que, por un lado, las diferencian de otras artes y, al mismo tiempo, resultan relevantes de cara a su crítica o su valoración. Una vez que hemos dado con esos «elementos», podemos entonces experimentar mentalmente con su «recomposición» en diferentes modos –agruparlos en diferentes «paquetes»–, para luego reflexionar sobre el resultado. Hay que observar, no obstante, que con este método realmente no habremos construido todas las formas artísticas posibles desde cero –es decir, desde un campo puramente abstracto de posibilidades–, ya que los términos que componen nuestra matriz procederán inevitablemente de las artes que conocemos y amamos, tal y como son, o han sido, constituidas. A pesar de su apariencia inicial, el método combinatorio no podría llevarse a cabo de manera a histórica, al menos no con alguna esperanza de alcanzar resultados de mérito.

Hay también algo de ineficiente en el método combinatorio de generar posibles formas de arte tal y como lo he esbozado que acaba haciéndolo poco atractivo. Y es que si en cualquier caso hemos de pensar en términos de

formas artísticas existentes, ¿por qué no saltarnos el paso de descomponer en «elementos» para hablar directamente de combinaciones o confrontaciones entre las formas artísticas por sí mismas?

Además, el método combinatorio parece no funcionar bien en cuanto que, dada una cierta constelación de rasgos definitorios de una posición dada en la matriz, la configuración efectiva de la forma o formas artísticas conformes a esa posición o conjunto de propiedades resultará por lo general demasiado indeterminada, difícil para formarnos una imagen de ella. Tercero, la aproximación exclusivamente combinatoria parece probablemente implicar un número –quizá una mayoría– de combinaciones problemáticas desde un punto de vista conceptual o que resultan imposibles desde un punto de vista práctico.

Dicho esto, sospecho que quizá sea mejor seguir el método extrapolador –combinar o modificar formas artísticas existentes– como modo de concebir nuestro camino hacia el mundo de las formas de arte no existentes. Tal procedimiento tiene también la ventaja de ser análogo en un grado mucho mayor a los procesos evolutivos y sintéticos por los que realmente se han ido generando nuevas formas artísticas (cine, escultura cinética, video arte) en el pasado.

Los avances en el arte por lo que afecta a las formas artísticas han acontecido normalmente gracias al impacto de diferentes artes en sentido recíproco, o gracias a la modificación de unas ya existentes en la dirección de otras, pero nunca gracias a plantear unas formas de arte de novo para corresponder a una acumulación abstracta de propiedades artísticas que anteriormente no hayan aparecido juntas.

En un ensayo anterior, «Hybrid Artforms»[2], exploré la cuestión de las formas de arte existentes que habían surgido mediante la combinación de dos (o más) formas precedentes –las llamé «formas artísticas híbridas»–, y sugerí una triple categorización de ellas en yuxtapositivas (aditivas), sintéticas (nacidas de una fusión), y transformacionales. La distinción entre ellas es aproximadamente como sigue. En una híbrida yuxtapositiva las artes se combinan de modo fundamentalmente separado, sin interpenetración, de modo que las artes contribuyentes de cada forma que compone el resultado es identificable de modo independiente. En un objeto perteneciente al arte

híbrido, los objetos de las artes contribuyentes resultan aún discernibles como partes individuales, sea espaciales o temporales del mismo. En una híbrida sintética, por el contrario, las formas artísticas contribuyentes se ven más o menos fusionadas en el resultado, de modo que el objeto de la hibridación no pertenece claramente a ninguna de ellas entendidas en sus concepciones estándar, y tampoco exhiben partes que puedan asignarse de modo sencillo a una forma artística u otra de las precedentes. Finalmente, una híbrida transformacional se sitúa a mitad de camino entre los dos casos previos, y tiene lugar cuando hay cierta interpenetración, más que mera adición, de dos formas artísticas, algo que se hace evidente en la naturaleza del objeto resultante; pero una de las formas componentes domina claramente al final y puede reclamar el producto como propio, si es que se ve excepcionalmente modificado en la dirección de la otra forma[3]. Ejemplos de estas tres categorías son los siguientes: (a) sinfonía con show lumínico, danza con dibujos caligráficos (yuxtapositivas); (b) drama musical, poesía concreta, lienzo deformado (sintéticas); escultura cinética (transformacional).

La música visual, en su forma de película de color abstracta, podría probablemente considerarse un caso de forma híbrida transformacional –en tanto la película en color se ve empujada hacia la música pura, adoptando tanto sus medios como el tipo de experiencia y expresividad al que característicamente esta se orienta–. Sería transformacional, más que sintética, ya que el resultado seguiría siendo inequívocamente una película, aunque cuyas obvias autorrestricciones (por ejemplo, sin fotografía, sin representación) nos parecerían extravagantes si no fuera por su pretendido afán de parecerse a la música. Es más obvio que la música visual sería transformacional, y no yuxtapositiva, puesto que la música constituye en ella el modelo o inspiración, y no solo un componente literal del resultado[4].

Comienzo, por tanto, con esas tres categorías de formas híbridas, en tanto tipos de extrapolación que sugieren formas artísticas aún no existentes; después iré más allá, para considerar unos posteriores, o más refinados, modos de proyección a partir de formas existentes. Así que, en primer lugar, podemos imaginar todas esas formas artísticas que implicarían meramente la yuxtaposición de objetos o actividades propios de artes preexistentes que hasta ahora no han sido puestos en conjunción. De modo que tendríamos musidibujo, el arte de los dibujos exhibidos para fragmentos de tiempos

preparados simultáneamente con piezas de música elegidas o compuestas a propósito, o la pintoescultura, el arte de parejas de pinturas y esculturas creadas para ser presentadas y experimentadas juntas, en una relación espacial definida entre una y otra. Una variable importante, incluso para formas artísticas como esas, a las que se llega mediante yuxtaposiciones no realizadas anteriormente, sería el grado de interrelación que exhiben los componentes que se ponen en conjunción. Este podría situarse en cualquier punto, desde un simple estar-al-lado-de, contenido, ajeno, hasta la finamente matizada empatía y ajuste mutuos, de los componentes cara a cara.

El paradigma de hibridación sintética, en la que las identidades de las partes contribuyentes se disuelven parcialmente, es más complicado, y podemos extraer de él al menos dos reglas o procedimientos distintos para generar artes aún no existentes. Una es la siguiente. Dadas dos formas artísticas, a y b, planteemos una forma cuyos objetos están estructural o formalmente a mitad de camino entre los de a y los de b. El género de los lienzos deformados (por ejemplo, los de Frank Stella) y el de los lienzos con aditamentos (los de Jasper Johns) son resultado de ese tipo de fertilización cruzada. Los dos median entre pintura y escultura, puesto que los respectivos objetos ni son planos y rectangulares como los paradigmas de la primera, ni tridimensionales como los paradigmas de la segunda. Pero consideremos ahora el arte de la danpoesía, intermedio entre danza y poesía. Una obra típica de danpoesía requeriría un intérprete que ejercitara una serie de movimientos durante su recitado, pero unos movimientos de ámbito y objetivo más restringido que los que encontramos por regla general en la danza, y cuya recitación, a su vez, fuera menos elaborada y autosuficiente, más escasa, de la que la poesía ofrece de por sí. O pensemos en la arquiescultura, cuyos objetos serían construcciones semejantes a las casas, que se mantuvieran en pie y albergaran un espacio interior, pero que, por otra parte, no hicieran caso de las exigencias propias de la arquitectura de vivienda –por ejemplo, techos firmes, entradas accesibles, materiales de construcción sólidos– a favor de la libertad formal propia de la escultura[5]. O, tercero, pensemos en la sonopoesía, que supondría la producción de secuencias medidas no de palabras sino solo de sonidos orales no verbales, por ejemplo, hipo, bufido, jadeo, susurro, silbido[6]. Danpoesía, arquiescultura y sonopoesía serían todas ellas aplicaciones de la regla de proyectar una forma artística en situación estructural intermedia entre otras dos ya existentes.

Una prima hermana de esta regla, aunque distinta a ella, sería la que pensara en nuevas formas artísticas que unieran o compusieran rasgos estructurales destacados de los objetos de dos artes, en vez de, por así decirlo, separar aún más las diferencias existentes entre ellas. Por supuesto, en algunos casos, la mediación –el procedimiento presente en la regla anterior– sería la única forma de combinación que tendría sentido; por ejemplo, si es cuestión de un arte bidimensional (pintura) y otro tridimensional (escultura), una forma híbrida sintética puede ser concebida más fácilmente con sus objetos situados en algún lugar entre dos y tres dimensiones, hablando en general –las pinturas con protuberancias de Johns–, que otra cuyos objetos fueran claramente tanto bi como tridimensionales. Pero en otros casos, la combinación de artes podría posiblemente implicar el amalgamamiento, o composición, de sus rasgos distintivos o potenciales. Pensemos en la acuapoesía, espécimen que presentaría tanto la secuencia ordenada de palabras escogidas cuidadosamente que define a la poesía como, superpuesto a ella, una configuración abstracta de colores al agua pensada para complementar –para mejorar y ser mejorada por– los sonidos y el sentido de las palabras escritas en la página. O en la novelcanción, que implicaría pequeñas historias compuestas explícitamente para ser cantadas por un intérprete en solitario; podemos imaginarla como algo realizado de modo tal que el resultado pareciera aproximadamente tanto un objeto musical como una narración literaria[7].

Vuelvo ahora al modelo transformacional de hibridación de reglas adicionales sugeridas para generar nuevas formas de arte. Recordemos que la distinción entre formas híbridas transformacionales y sintéticas es que, en el primer caso, la forma nueva se ve de modo más natural como una variación de solo uno de sus progenitores, mientras el otro queda más, si es que puede finalmente identificarse, como su «padrino».

Un principio de generación que puede resultar de amplia aplicación puede ser este: dada un forma artística existente, cuyos objetos presenten ciertos rasgos estándar (o definitorios), y otros variables (elegibles), y para la cual otros ciertos rasgos son contra-estándar (descalificadores), propongamos otra forma que sea justo como la primera excepto en que a algún rasgo estándar de los objetos de la primera forma artística se le permita ahora convertirse en rasgo variable o contra-estándar; o también que a algún rasgo variable o contra-estándar se le permita convertirse en estándar[8]. De este modo, si

consideramos la escultura tradicional e imaginamos que a una de sus características estándar (o definitorias de la categoría), inmovilidad y relación espacial fija entre sus partes, se le permite pasar a ser una contra-estándar (o descalificadoras de la categoría), permaneciendo el resto iguales, entonces acabaremos casi en la escultura cinética –la escultura que deriva en dirección al mundo de la danza–. O pensemos en la pintura al óleo tradicional, para la cual un rasgo variable lo constituyera el uso de los rojos, y convirtiéramos este en una de sus características estándar, generando así un subgénero monocromo de pintura para la que los rojos serían de rigoeur, y en la que el uso de otros colores constituiría una flagrante violación de una norma implícita. O en un teatro para el que el número de personajes fuera variable y lo estandarizáramos en dos, dando con ello lugar a un subgénero teatral de dos personajes, en el que la aparición de un tercero, o la ausencia prolongada del primero o el segundo, estarían gravemente contraindicadas. La idea general que se esconde tras este principio es la de modificar formas de arte preexistentes, ya sea imponiendo una restricción en una dimensión en la que previamente reinaba la libertad absoluta, o también abriendo una dimensión que servía como constricción definitoria, positiva o negativamente, en la forma artística tal y como estaba normalmente establecida.

Otra regla transformacional, que quizá no constituya más que un caso especial de la anterior, nos resulta bien conocida, pues se ha acudido a ella con frecuencia en el siglo veinte. Tomemos una forma de arte existente y planteemos una versión reductiva o minimalista de la misma, donde esto supone limitar de modo significativo las estructuras, temas o contenidos de los objetos producidos en relación con los procedimientos normales de ese arte.

La escultura minimalista propia de artistas como Donald Judd o Carl André pueden entenderse como si hubieran evolucionado tomando la escultura constructivista o de ensamblaje (opuesta a la tallada o a la vaciada) tal como existía y la hubieran restringido a un pequeño repertorio de formas geométricas, una unidad de material y color y un conjunto estricto de relaciones interespaciales posibles. La primera música minimalista de Steve Reich o Philip Glass se definía como género por su evitación de la complejidad armónica y melódica, su dependencia de la tonalidad y su aspecto dinámico, evolutivo y orientado a un fin propio de la música tonal

tradicional, dejando a la manipulación de pulso, ritmo y fase como casi su único campo operativo. El campo de la pintura abstracta en general puede entenderse con claridad como si hubiera surgido de una aplicación de esta regla, excluyendo deliberadamente la representación del posible contenido de un cuadro. Una importante variedad del cine minimalista (ejemplificado por algunas películas de Michael Snow) puede contemplarse como resultado del secuestro de la libertad propia del cámara en el enfoque y en el movimiento a favor de una limitación autoimpuesta, espartana, hacia los planos largos y las tomas fijas. El arte apropiacionista de la fotógrafa Sherrie Levine, como ejemplo final, puede describirse como un ejemplo de la regla en la que la fotografía en su sentido estricto se ve transformada en un peculiar subgénero minimalista gobernado por la restricción de que el único tema posible para un fotógrafo sea una fotografía de algún otro, normalmente famoso, fotógrafo anterior.

No resulta difícil imaginar otras aplicaciones de la regla de las modificaciones minimalistas o reductivas de formas artísticas existentes. Tomemos la escultura cinésica, un caso ya claro en el proceso de reconfiguración de las líneas que definen las artes existentes, y propongamos un subgénero que permita el movimiento solo en un único plano, donde ese plano sea perpendicular a la línea visual del espectador. Los objetos producto de esta escultura cinésica restringida tenderían a establecer un parentesco con la pintura, igual al que mantenían con la escultura tradicional. Y ahora partamos del género de los poemas descriptivos breves (haiku) e impongamos en ellos la restricción de que sean excluidas todas las clases de palabras, excepto los sustantivos, conjurando así al poeta a lograr su efecto creando imágenes, transmitiendo ideas, solo mediante una lista de recursos cuidadosamente restringida y medida[9]. Y cojamos también la danza moderna, e imaginemos una forma de la misma en la que todos los movimientos fueran llevados a cabo de manera exageradamente lenta. Consideremos ahora otro principio para proyectar la transformación de un arte dado. En vez de imaginar una remodelación de características definitorias y opcionales en una forma artística, o imaginar una versión reductiva de otra, podemos intentar imaginar cómo ciertas formas de arte podrían seguir siendo ellas mismas y aun así verse transformadas con el objetivo de alcanzar alguno de los efectos distintivos o experiencias características de otras formas.

Ya hemos explicado la escultura cinésica como un arte resultado de la regla de transformar una característica estándar de una forma artística –inmovilidad– en una regla variable o contra-estándar; pero también podríamos, alternativamente, verla como teniendo su origen en la idea de realizar esculturas que conseguirían alguno de los efectos propios de la danza, y no como consecuencia de un plan de replanteamiento estructural del arte. Ahora, dándole la vuelta a esta última idea podríamos preguntar, de acuerdo con nuestro último principio, cómo la danza podría responder a algunos de los propósitos de la escultura mientras siguiera aún siendo, en cierto sentido, danza. Posiblemente gracias al medio del choreo tableaux, o «danza estática». Una obra de choreo tableaux consiste en una disposición inmóvil de sujetos en un escenario, con todas las posibilidades de postura y gesticulación fijadas, interpretada por bailarines y con una duración, para su contemplación, de unos pocos minutos. La música visual, en su forma de película de color abstracta, podría vincularse a este mismo principio proyectivo: tomar cierto arte visual y modificarlo de un modo tal que lograra alguno de los efectos o experiencias que proporciona la música pura. Obviamente, este tipo de predicción teórica tendrá éxito en ciertos casos, pero no en otros; ciertas formas artísticas son tan diferentes desde un punto de vista estructural y temático que no podemos hacernos a la idea de que una plasme de alguna manera, en su propio medio, las cualidades de la otra. De este modo, si nos preguntamos si podríamos modificar una novela hasta el punto de conseguir los objetivos y resultados propios de la escultura, no tendríamos, por lo que yo puedo ver, punto de apoyo alguno.

Yo apuntaría solo un principio transformacional ulterior para generar, siempre en el modo abstracto que hemos estado siguiendo, formas artísticas que no existen actualmente –una que, una vez más, transmitiera como resultado música visual–. Es este: plantear una forma de arte, lo más parecida posible a una forma existente, en la que la modalidad sensorial a la que fundamentalmente apelamos en la última se viera reemplazada por otra. La idea es ver si artes no precedentes, que tomen como modelo a las establecidas, pueden construirse alrededor de sentidos diferentes a los que ya están en juego. Esta idea quizá sea particularmente adecuada en conexión con los sentidos no explotados, los conocidos como sentidos «inferiores», esto es, tacto, gusto, olor, propiocepción, que no constituyen las bases primarias de ningún arte establecido presente. En el primer caso, si comenzamos con la escultura corriente –concebida en general para ver, es

decir, para su contemplación visual ambulatoria– y reemplazamos el ver por el tocar, llegaremos a la «escultura táctil»[10]. En esta forma artística los objetos son creados para su palpación o caricia, sin preocupación alguna, o incluso con una desconsideración explícita, sobre su aspecto visual. Lo que para la escultura habitual es únicamente tolerado, o incluso proscrito, es decir, la exploración táctil, sería aquí el único modo al que se invita y que exclusivamente se prescribe para acercarse a ella. No sería esa escultura táctil difícil de preparar en la práctica: vendas en los ojos, o recintos cerrados con pequeñas aberturas para introducir las manos, son algunos de los recursos de los que se podría hacer buen uso. Dejo a la imaginación del lector aquello en lo que podrían consistir la «música olfativa», la «pintura gustativa» y otras por el estilo.

No he mencionado anteriormente ningún principio para proyectar formas de arte no existentes que pudieran existir algún día recurriendo a los medios e instrumentos radicalmente nuevos que los adelantos tecnológicos podrían poner a nuestra disposición. Sería justo decir que la mayor parte de las nuevas formas artísticas del futuro tendrán en tales avances su causa parcial. El único problema, desde el punto de vista presente, es que no hay modo de anticipar en lo que consistirán –como he apuntado anteriormente, mi caja de herramientas de esteta no contiene una bola de cristal–, por lo que no hay nada sustancioso en ese aspecto que añadir a mi esbozo de cuál puede ser el lugar de las artes posibles pero no realizadas. Resulta difícil no apreciar las contribuciones tecnológicas esenciales, al menos como precondiciones, al nacimiento de la fotografía, el aguafuerte, el cine, la música de ordenadores, la música concrète, el videoarte, la holografía, las earthworks y el jazz[11]. Todos ellos no aparecieron a causa de que cayéramos en la cuenta de alguna combinación o transformación de artes existentes que anteriormente se nos hubiera pasado por alto, o de que no fuésemos conscientes de la infrautilización de una capacidad sensorial, o de que finalmente se llevara a cabo la aproximación de un arte a los propósitos de otra.

No obstante, en muchos de estos casos el acicate para desarrollar los medios tecnológicos que posibilitaron que esas artes existiesen, o al menos una razón para su emergencia, puede localizarse en proyecciones del tipo que he estado llevando a cabo. Si lo vemos así, la fotografía nace en parte gracias a una forma artística visual dotada del detalle y la precisión de la pintura o el grabado, pero ejecutable con la espontaneidad y la rapidez de, por ejemplo,

el bosquejo a carboncillo: así fue realmente cómo se exigió su nacimiento. La holografía llega para llenar un espacio lógico en blanco, poniendo una cruz, en sentido biológico, entre la fotografía y la escultura; un holograma es una forma híbrida sintética que no encuentra acomodo confortable bajo la bandera ya sea de la fotografía o de la escultura, aunque exhibe rasgos de las dos: una forma producida por la luz y que es tridimensional. La música concreta, o «música-collage», tan obviamente irrealizable sin el magnetofón o la grabadora con cinta, se idea conceptualmente intentando trasponer el collage y los recursos del constructivismo de la pintura y el ensamblaje modernos al reino de la música en el tiempo.

En cualquier caso, podría objetarse al procedimiento de exploración de un nuevo dominio adoptado que fundamentalmente busca nuevas formas artísticas para generarlas a partir de impulsos formales, y no expresivos, morales, sociales o políticos. Esto es en su mayor parte cierto, pero pienso que el mecanismo basado en la forma del que he hecho uso proporciona los únicos instrumentos efectivos para esbozar una región significativa de los terrenos aún no cartografiados. En cualquier caso, no hay duda de que la motivación de encontrar nuevas formas puede ser o formal o material. Al buscar nuevas combinaciones formales, podemos descubrir que hay cosas que podemos y queremos expresar que no fueron posibles antes, o modos de incorporar actitudes morales o exigencias avanzadas de orden social que no habían estado abiertas a nosotros. Por otro lado, al buscar una válvula de escape para nuevos impulsos expresivos, o al esforzarnos en proponer nuevas perspectivas morales, sociales o políticas, podemos al mismo tiempo inducir nuevas combinaciones formales como respuesta. Estamos, dicho brevemente, ante una sana dialéctica entre impulsos formales/estructurales y materiales/expresivos hacia formas de arte previamente no existentes y su respectiva justificación. Nuevos envases pueden inspirar nuevos contenidos, y nuevos contenidos pueden inspirar nuevos envases capaces de contenerlos.

En resumen, hemos visto que hay un amplio dominio de formas artísticas no existentes que pueden planearse, al menos de modo abstracto, tomando como referencia el campo de las ya existentes. Si a y b son artes existentes, entonces hay otras cuyos objetos suponen la simple yuxtaposición de miembros de a y miembros de b; otras cuyos objetos son estructuralmente intermedios entre los de a y los de b; otras cuyos objetos son composiciones estructurales de los de a y los de b, otras que derivan de a y b gracias a una

reevaluación de cuáles de sus propiedades son estándar, variables o contra-estándar; otras que representan versiones mínimas o reductivas de una forma artística dada; otras que se proponen obtener las experiencias y efectos característicos propios de una forma dada a través de otros instrumentos, y otras que derivan de una forma artística dada mediante la sustitución de la modalidad sensorial implicada.

II. EL CASO DE LA MÚSICA VISUAL

Vuelvo ahora a la cuestión de por qué posibles formas de arte no existentes siguen aún sin serlo, o más exactamente, por qué cierto número de ellas que parecen en un principio atractivas, carentes de problemas desde un punto de vista conceptual, y factibles desde el tecnológico, no han sido aún llevadas a cabo con un poco de fe. Por supuesto, siempre podemos decir que el potencial para un desarrollo fructífero es simplemente inadecuado, o que por razones históricas, culturales, e incluso políticas, ese potencial no ha sido explotado hasta el presente; pero tales explicaciones generalizadoras, casi «virtus dormitiva», son particularmente oscurecedoras. De modo que parece que lo que se requiere es, en cambio, una investigación caso por caso. Por ello lo que haré a continuación es analizar el caso de la música visual –en mi opinión la más intrigante de las imaginables aunque aún pertinazmente ausentes formas de arte– para ver qué podemos averiguar al menos de su no existencia. Podemos aprovechar el desarrollo de esta indagación para recoger algunas sugerencias referentes a lo que distingue a esas artes, concebibles en abstracto, pero que continúan con tozudez sin realizarse ni ser reivindicadas, de las que han gozado de la oportunidad de salir de las sombras de lo meramente posible.

¿Por qué no hay análogos con éxito de la música pura en otros reinos sensoriales, configuraciones fascinantes en el tiempo de colores, gustos, olores, tactos?[12], ¿por qué, en concreto, no es el arte de la película en color abstracta –al menos en cualquiera de sus manifestaciones que yo conozca– comparable a la música en interés y valor?, ¿por qué no unas simples formas de color en el tiempo –sucesiones temporales de color– no nos arrebatan como lo hacen las sucesiones temporales de notas sonoras?, ¿por qué no nos

transfiguran del modo en que lo hace la gran música, o al menos no nos cautivan, como lo hace una música, sin más, buena?[13]

Una respuesta rápida sería que sin duda hay cierta insuficiencia en las estructuras capaces de generar la película de color abstracta, o cierta otra en el sistema visual humano del público potencial, o también algún desajuste entre esas estructuras y las capacidades de ese sistema visual. Pero busquemos factores explicativos más específicos, con la esperanza de dar mayor cuerpo al diagnóstico tan esquemático que acabo de presentar.

Primero, está claro que la música –la música occidental tradicional– hace uso de los niveles situados en tonos fijos, no de sonidos dibujados a voluntad en cualquier lugar del continuo tonal. Para que una película en color abstracta reflejara este rasgo necesitaría al menos de una decisión sistemática anterior en el sentido de emplear un cierto subgrupo de colores, y no otros, en puntos precisos a lo largo del espectro de color.

Segundo, para la música tonal resulta crucial el papel de las escalas, acordes, octavas o, en general, relaciones preferentes o privilegiadas entre tonos, muchas de las cuales se basan en las series armónicas de la vibración de una cuerda[14]. Estas relaciones, que constituyen la precondición de muchas de las cualidades y efectos de esa clase de música, por ejemplo, tensión y relajación, consonancia y disonancia, cadencia y fin, desarrollo y resolución, no parecen tener un análogo obvio en el campo del color. Quizá, el único candidato posible sería el conjunto de relaciones de complementariedad entre colores, pero no es ni siquiera de cerca tan rico como la red de relaciones que gobiernan cómo cada una de las notas de una escala musical se sitúan unas en relación a otras.

Tercero, tenemos la noción de tono (y su sentimiento), y la consiguiente posibilidad de cambio de modo (o modulación), que constituye la base para gran parte de la dialéctica a gran escala de una pieza musical, y para un tratamiento adecuado de su capacidad emocional. Es difícil ver qué puede desempeñar la misma misión en el mundo del color, a menos que fuera algo como el contraste entre colores «cálidos» (rojo, amarillo, naranja) y «fríos» (azul, verde, violeta), y la fuerza potencial que conllevara el cambio de un grupo a otro.

Cuarto, hablando fenomenológicamente, la serie de notas empleada en la música tonal forma una dimensión semejante a un espacio, en la que esas notas parecen existir en distancias definidas respecto a otras, y en la que se hace posible una experiencia de movimiento –más bien que de sucesión – en conexión con el cambio de nota en el tiempo. Mientras dura una melodía oímos movimiento, y no solo una nota que reemplaza a otra; oímos a la música, por así decirlo, subir y bajar, y lo hace con varias propiedades de ritmo, fuerza, intensidad y tensión[15]. La serie de colores en el espectro, por el contrario, no parece formar una dimensión semejante a la espacial en el mismo modo; no existe una impresión clara de direccionalidad en la sucesión de colores desde el rojo al violeta, ni existe el sentido de una propiedad variable subyacente que mantenga unidos a los diferentes colores, y solo respecto a la cual difieran uno de otro[16]. Por ejemplo, cuando vamos de Do a Do sostenido percibimos inevitablemente la impresión de un surgimiento, y la fuerte sensación de una propiedad relacionada con ella – altura del tono– que se va modulando progresivamente. Por estas razones, parece que la sucesión de colores no se percibe como inevitable, y tampoco de modo inmediato, como un tipo de movimiento o acción, sino solo como un cambio simpliciter.

Si esto es así, tendremos más consecuencias de peso aún. En ausencia de un sentido de la dimensión y la dirección en el ámbito de los tonos, es decir, sin la existencia de un espacio de tonos no podría haber experiencias de movimiento en la música, ni incluso de figura o forma melódica. Pero sin la posibilidad de oír la forma y el movimiento en la música, nos veríamos privados, a fortiori, de oír tal forma y movimiento como gesto, y a su vez, tal gesto como la expresión imaginaria de una emoción[17]. De este modo, sin su aspecto espacial/cinésico, la música sería incapaz de encarnar expresividad en el modo esencial en habitualmente lo hace. Así, si las secuencias de color son incapaces, a través de sucesiones medidas de color, de proporcionar la experiencia de forma y movimiento en el ámbito del color –y no solo del patrón rítmico – entonces su potencial de cara a la expresión de las emociones, aunque ligeramente aproximada a la de la música, resulta muy débil. En general, podemos decir que las posibilidades de que las secuencias de color acaben «significando» algo, incluso si consiguen fascinarnos desde un punto de vista perceptual, parecen menos que claras si terminamos siendo incapaces de percibir tales secuencias de modo dinámico desde un punto de

vista espacial, punto de vista que su posterior relación con los asuntos humanos y mundanos parece requerir.

Si a la luz de lo anterior aceptamos que no existe en el ámbito de lo cromático nada semejante a las posibilidades espaciales y de movimiento con las que estamos familiarizados en el ámbito de lo auditivo, el peso artístico que acarree el ritmo per se –el esquema temporal de las presentaciones de color– será en consecuencia más grande. Sin embargo, y desafortunadamente, hay razones para creer que nuestra sensibilidad al ritmo temporal visual es considerablemente más pobre que la que exhibimos ante lo auditivo. Según parece, percibimos de manera mucho más inmediata las pequeñas alteraciones en el ritmo de audición que las que acontecen en los ritmos visuales[18]. Nuestra finamente elaborada sensibilidad hacia el hablar, en tanto estructura de sonidos en el tiempo, con todos sus acentos y matices, nos posibilita sin lugar a dudas oír y discriminar las relaciones temporales en la música. No hay nada en el conjunto de las facultades propias de la evolución humana que invite a una sensibilidad semejante frente a las secuencias temporales de luz[19].

Esto afecta directamente a la cuestión clave de las unidades básicas reconocibles en la música visual de la que hablamos. ¿Puede el ámbito de la música visual detentar algo análogo a las unidades melódico-rítmicas reidentificables –motivos, frases, figuras– propias de la experiencia musical en sentido ordinario sin las que sería inconcebible?, ¿en qué grado podrían los motivos o frases visuales ser recordados y reconocidos como tales, incluso solo de modo subconsciente, gracias a su recurrencia?, ¿cómo de buenas podrían ser nuestras discriminaciones de esos motivos visuales en el tiempo?, ¿hasta qué punto sería fácil distinguir dos motivos de color iguales excepto en una pequeña diferencia en su ritmo interno, por ejemplo, una ratio de dos-a-uno frente a tres-a-uno, diferencia que, sin lugar a duda, es relevante para el oído? Sospecho que nuestras discriminaciones de esos motivos serían mucho más toscas, y nuestra retención de los mismos menos fiable, que las de la música. Resulta bastante curioso que esto pueda tener que ver incluso con el hecho de que las frases musicales son algo a lo que tenemos la capacidad de volver o reproducir –cantando, silbando, tarareando–, mientras que, obviamente, no tenemos la capacidad natural de producir o imitar secuencias dadas de color o luz; la capacidad de reproducir

puede facilitar, o incluso ser parte integral, de nuestra captación y retención de formas sonoras temporales.

Tenemos además el problema de la transposición de esos motivos o frases visuales a otros «niveles de color». Los motivos y frases en la música pueden identificarse cuando se transponen a otra afinación o ajuste armónico, y esta posibilidad es sin lugar a dudas crucial para la mayor parte de los tipos de desarrollo musical (de modo especialmente obvio para la secuenciación melódica). No está claro, en todo caso, si un motivo visual temporal –una secuencia de colores ajustada a un ritmo– podría tener ese tipo de reidentificación. Para empeorar las cosas, el espectro de colores no es suficientemente extenso como para permitir demasiados desplazamientos de una «frase de color» con la esperanza de su reidentificación en una posición «más baja» (más roja) o «más alta» (más violeta); si pensamos de ella, siendo generosos, como teniendo dos «octavas», rojo-verde y verde-a-violeta, ello nos permitiría como máximo más o menos veinte «niveles de color» en los que esa «frase» podría ser percibida, frente a los alrededor de cien para el compás estándar de un piano, cuarteto de cuerda u orquesta sinfónica. Pero es quijotesco pensar que tal «frase» podría, en virtud de las invariantes relacionales que incorpora, reidentificarse en cualquier otro nivel de color; y es que precisamente no parece que seamos sensibles a, y seamos capaces de abstraer, secuencias rítmicas de color de modo correcto. El reducido alcance del espectro de color, en lo que afecta a las diferencias significativas de color a lo largo de su amplitud, afectaría también, y de modo negativo, al número de las frases o motivos de color teóricamente posibles.

Hago alusión aquí solo a tres factores más que parecen ir también en contra de la posibilidad de una «música visual» con éxito. Primero, la experiencia de la duración, o mantenimiento de un simple tono es más vívida que la que recibimos del mantenimiento de una presentación visual –el primero se percibe como un suceso o evento, incluso en cierto sentido sin cambios, mientras el último nos afecta como un no suceso–, la cual resulta menor que la de un evento y se aproxima más a un factor o circunstancia. De este modo, aunque no haya progresión en sentido propio, una situación o estado musical constante siempre nos parecerá más vivo que su correspondiente visual. Segundo, la facilidad y naturalidad con las que combinamos voces separadas –progresiones individuales de tonos– en el campo auditivo, la polifonía o el

contrapunto, contrasta con la artificialidad de un procedimiento análogo en, por ejemplo, una película en color. Dos o más tonos o progresiones de tonos pueden oírse de manera simultánea y nítida en la misma «zona» de espacio tonal (o registro)[20], mientras dos o más colores no pueden ocupar al mismo tiempo la misma zona tanto en un espacio bidimensional como en nuestro campo visual. Por ello, para producir una multiplicidad de líneas cromáticas en una película abstracta en color requeriríamos necesariamente su presentación una al lado de otra, o una sobre otra, o en cualquier otra configuración espacial, siendo arbitraria la elección, y no quedando nada claro que tales flujos separados independiente y espacialmente pudieran integrarse en situación de igualdad en algo como la mezcla e interpenetración de voces que experimentamos en el ámbito de lo sonoro.

Tercero y último, una vez más, contra la simple posibilidad de una música visual igualmente apasionante, se sitúa la estrecha conexión existente entre la música audible, auténtica, con las expresiones primitivas de emoción. El lugar prominente que ocupa el sonido, especialmente el vocal (gritos, rugidos, risas, gruñidos, chillidos), en la expresión de las emociones básicas y la comunicación de sentimientos y actitudes simples, es algo de lo que la música, si bien a través de un altamente elaborado y «extraño» uso del sonido, sin lugar a dudas saca provecho. Parece que no existe nada tan visceral en la conducta humana de lo que puedan hacerse eco las estructuras temporales de color. Esto puede explicar en parte por qué las secuencias de color, aun siendo divertidas, parecen relativamente inertes, sin impacto en nuestras vidas, en comparación con las secuencias sonoras.

Los ataques contra la música visual que acabamos de resumir, dejados al descubierto durante nuestro examen abstracto de la cuestión, parecen una explicación plausible de por qué no consigue ser una empresa prometedora. Pero sería prematuro condenarla por completo, simplemente a causa de los posibles hándicaps que podemos esperar en nuestra tarea, ya que, después de todo, solo la experimentación práctica, de la mano de la imaginación artística, mostrarán de modo concluyente lo que puede o no conseguirse en esta dirección. Puesto que no estoy preparado para dirigir ese trabajo empírico, me conformaré con concluir con algunas sugerencias –conjeturas, en realidad– referentes a cómo nuestra empresa en el campo de la película en color abstracta puede proceder de la mejor manera con el ánimo de conseguir algún efecto musical.

Primero, me parece evidente que debería seleccionarse un conjunto limitado de posiciones a lo largo del espectro de colores y quedarnos con ellas, como un punto de referencia de trasfondo, análogo al dominio de las notas fijas a partir de las que se crea la música tonal. Segundo, los tipos de ritmos empleados deberían ser bastantes sencillos, y la diferenciación entre diferentes figuras rítmicas lo suficientemente evidente. Tercero, quizá sean aconsejables los tempos moderados, si es que existe la esperanza de decidirse por unos modelos temporales de color aislables como únicos y fácilmente recordables, en analogía parcial con los motivos y las melodías. Cuarto, deberían realizarse los esfuerzos necesarios para aprovechar las relaciones de familiaridad y disparidad, atracción y repulsión, entre tonos –la quinta, la tercera, el tono principal, la octava–, relaciones que desempeñan un papel tan importante a la hora de conferir a la música tonal su aspecto teleológico, su dirección e intencionalidad. Quinto, no deberíamos ignorar el potencial de las separaciones en la pantalla en el intento de generar algo similar a los efectos polifónicos e interactivos entre dos flujos de color, incluso también para emular el efecto de melodía-y-acompañamiento, aunque de un modo u otro debería afrontarse sin tapujos el problema de la artificialidad inherente a tal recurso. Sexto, el uso de la incrementación podría extraerse sin duda de la variación en los parámetros que he asumido como establecidos hasta ahora, en concreto los de brillo y saturación, en tanto opuestos al color exacto, de cada presentación de color o «nota visual». Si la variación en el color ha de constituir en la música en color el único análogo posible del movimiento mediante notas, entonces la variación en brillo y en saturación puede, manejada adecuadamente, llegar a parecer análoga a la variación diná-mica (volumen) y de timbre (color tonal del ámbito musical).

Finalmente, si todas las variaciones en las dimensiones que acabamos de repasar resultaran en vano de cara a generar una secuencia de presentaciones de color que tuviera el interés, atractivo y expresividad en comparación incluso con la más simple de las músicas, podríamos entonces dar una oportunidad a las diversas manipulaciones de tamaño, forma y modelos bidimensionales de esas presentaciones –expandiendo y constriñendo campos de color, constelaciones cromáticas en círculos y entremezcladas, manchas de diversos colores bailando de izquierda a derecha, de una esquina a otra, etc.–[21]. Pero destaquemos que tal «música visual» ya no sería un análogo estricto de la música instrumental monofónica o polifónica simple,

cuyo material básico son las secuencias de notas-conduración. Podemos esperar que el tipo de «música visual» que acabamos de imaginar, que es, en efecto, un tipo de pintura abstracta en el tiempo, tenga mayor energía e impacto que la espartana, estricta, música de colores cuyas posibilidades han sido mi objetivo en esta sección; por un lado, participaría de todos los tipos de resonancias representacionales que las formas en el espacio, en especial las cambiantes, poseen. De este modo, fuera como fuera de grande el éxito que alcanzara esa «música visual» extendida, con ello no se reivindicaría la música visual en nuestra concepción original. Por otra parte, está muy lejos de ser evidente, si partimos de los ejemplos existentes en tal sentido, que los tipos de películas en color abstractas sin restricciones espaciales, incluso si son más atrayentes de lo que pueden resultar las realizadas con secuencias cromáticas puras per se, acaben siendo más atrayentes en virtud de que nos proporcionen una experiencia más cercana a esa que la música –música literal– ofrece, que la que se nos muestra a través de la música visual entendida en su sentido estricto.

III. Y POR ÚLTIMO...

No mucho después de acabar este ensayo descubrí ciertas reflexiones de Ernst Gombrich sobre el tema de la música visual o en color[22]. Él apunta que los intentos de construir un «piano de colores» se remontan al pintor del XVII Arcimboldo; que la idea fue revivida en el XVIII en forma de un teclado que producía cintas de colores y notas al mismo tiempo con cada toque, y que Sir David Brewster, el inventor del caleidoscopio, predijo en 1819 un gran futuro para un arte en el cual «podrían hacerse combinaciones de formas y colores que proporcionaran éxito las unas a las otras de manera tal que excitara sentimientos e ideas con tanta vivacidad como las de la composición musical»[23]. Gombrich se pregunta, al igual que yo lo he hecho, si la música en color podría ser viable en ausencia de algo que, en términos cromáticos, fuera un equivalente funcional del sistema tonal:

¿Podría desarrollarse una música visual la cual no solo ofreciera una sucesión de modelos caleidoscópicos agradables, sino que además estableciera un campo de fuerza que pudiera llevar a esa mezcla de

expectación y cumplimiento, o tensión y resolución, que es la materia esencial de la música? Sería un valiente quien se atreviera a predecir que tal experimento nunca tendría éxito[24].

Yo no soy ese valiente, pero, por otra parte, tampoco aventuraría la predicción contraria, que esos experimentos tendrán sin lugar a dudas éxito.

Otro escritor, tardíamente descubierto por mí, que ha tratado este tema es Peter Kivy[25]. Hablando de su sensación de asombro ante la existencia misma de la «música sola», Kivy sugiere que tal sensación «comienza con lo que me parece que es el genuino, aunque irresoluble, misterio de por qué tenemos una música pura, y por qué, ya que la tenemos, no tenemos también música para nuestras otras modalidades sensoriales»[26]. No obstante, Kivy propone una explicación evolucionista que explica que los seres humanos hayamos desarrollado «maquinaria» para ver de modo defensivo, y por tanto para dotar sin pausa de una interpretación representacional («realista») a las percepciones visuales, excluyendo así desde el principio un presunto arte dilatado en el tiempo consistente en fenómenos puramente visuales[27].

Esta explicación, incluso en sus propios términos, me parece equivocada, porque, de hecho no tenemos ante secuencias de color abstractas una inclinación que nos prepare a percibirlas de modo representacional o realista. Siguen siendo para nosotros lo que a primera vista parecen ser: esquemas de color secuenciados en el tiempo. La explicación para su relativa falta de atracción ha de buscarse en cualquier otro sitio que no sea la posibilidad de sentirnos frustrados frente a las contradicciones que nos plantea lo que la evolución ha dispuesto que hagamos con las experiencias visuales.

Notas al pie

* Publicado por primera vez en el volumen de A. Haapala, J. Levinson y V. Rantala (eds.), The End of the Art and Beyond: Essays after Danto (Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1997), 122-39.

[1] Por ejemplo, sabemos que las artes son actividades que normalmente buscan un cierto tipo de placer o satisfacción, que normalmente implican conductas, que son modos de significar y organizar el mundo, etcétera.

[2] Vid. Jerrold Levinson, «Hybrid Artforms», Music, Art, and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990). Fue publicado originalmente en 1984.

[3] También cuento como híbridas transformacionales los casos de nuevas formas artísticas en las que los objetos paradigmáticos del arte se alteran en relación a a, el arte progenitor, de manera que se produce una tensión con las normas estructurales implícitas de a, incluso si no es en la dirección de un segundo arte identificable, b. (Se trata en efecto de casos de hibridación autoinducida, o diferenciación).

[4] Sin embargo, una película sonora en su sentido habitual podría considerarse más o menos como híbrida yuxtapositiva de una muda, música y diálogo.

[5] Un objeto que bien puede ser un miembro avanzado de esta forma artística se exhibió en la National Gallery of Art East, en Washington D.C., durante el verano de 1990. Consistía, en líneas generales, en un cubo de alrededor de 10 pies cada lado, cuyas paredes eran espejos por dentro y por fuera, y en cuyo más bien angosto interior se podía entrar mediante un simple movimiento. Quizá las casas de la risa y las cámaras del terror de ciertos parques de atracciones se acercarían también a esta calificación.

[6] Este género fue efectivamente ideado y practicado por el pionero dadaísta Hugo Ball a comienzos del siglo veinte.

[7] Algunas entradas bajo la etiqueta de «Arte Performativo» ya ejemplifican esta descripción del proceso. Recordemos también que la descripción está planteada para excluir al lieder, obviamente un arte ya existente y bien establecido, cuya fidelidad a la categoría de lo musical es claramente superior a su relación con la narración literaria.

[8] Las nociones de propiedades estándar, variable y contra-estándar en relación con una categoría artística (forma artística, género, medio, estilo…) proceden de Kendall Walton, «Categories of Art», Philosophical Review 79 (1970): 334-67.

[9] El escritor Georges Perec dio comienzo a un género de este tipo, produciendo él mismo un ejemplo: una novela escrita sin usar la letra «e», titulada La desaparición. Para un análisis más amplio vid. «Elster y la creatividad artística», cap. 4 de este libro.

[10] Soy consciente de que las formas artísticas de las que hablamos han sido ya intentadas, en concreto para la ceguera, y que el gran escultor Constantin Brancusi creó algunas piezas en este sentido; pero ello no altera el hecho de que la escultura táctil no exista como forma artística floreciente en la cultura artística dominante.

[11] Pienso aquí en el papel crucial del saxofón, invento belga de finales del diecinueve, en la evolución sonora del jazz.

[12] El protagonista de la novela de J. K. Huysman, A contrapelo, tiene un órgano musical artificial en su boca que chorrea una secuencia de licores en su paladar, de modo análogo al pedal de un carillón. Este ejemplo ficticio es lo más cercano que conozco a lo que podría llamarse «música gustativa».

[13] Para los propósitos del presente ensayo cuando hable de «música» me referiré fundamentalmente a la música tonal occidental.

[14] Varios de los factores que citaré como evidencia contra el potencial del ámbito del color frente a la musicalidad se discuten en los caps. VII y VIII de la gran obra de Edmund Gurney, The Power of Sound ([1880], New York, Basic Books, 1966). Vid. mi «Gurney, Edmund», en Edward Craig (ed.), Routledge Rncyclopedia of Philosophy (London, Routledge, 1998).

[15] Un desarrollo de esta idea lo constituye la noción de «Ideal Motion» de Gurney, característica distintiva de la audición de la música. Un ensayo que trata el carácter esencial de la espacialidad y el movimiento en la música es el de Roger Scruton, «Understanding Music», en The Aesthetic Understanding (London, Methuen, 1983), 77-100. Vid. también su magnífico Aesthetics of Music (Oxford, Oxford University Press, 1997).

[16] Detallemos esto un poco más. Lo que sugiero es que no hay una necesidad inherente en el orden de los colores en el espectro, aunque, por supuesto, ese orden está establecido y fundado físicamente, y podrían permitirse como progresiones aceptables diferentes órdenes, dentro de unos límites –no violar ninguna impresión fenomenológica subyacente de dirección– tal y como la naturaleza lo ha establecido. Por ejemplo, el orden de los colores puede ser NVARAV y no RANAVV, sin por ello enfrentarse a una intuición sensorial indeleble.

[17] Junto a la audibilidad del gesto en la progresión musical en sí misma, se encuentra el hecho de que en la música interpretada tradicionalmente el oyente tiene un sentido de los instrumentos y las acciones físicas implicadas en la interpretación de los sonidos. Resulta evidente que esto, al igual que la dimensión espacial de la nota, consolida que se oiga gesto en la música en el plano abstracto que aquí nos preocupa. Para una discusión mayor, vid. «Sonido, gesto, espacio y la expresión de la emoción en la música», cap. 5 de este volumen.

[18] Por motivos de claridad, reconozco que hay un uso de «ritmo visual» conectado con las presentaciones visuales estáticas, por ejemplo, la progresión de colores en un lienzo, o la repetición de figuras ornamentales en una fachada arquitectónica; pero cuando aquí hablo de «ritmos visuales» me refiero a los ritmos visuales temporales, esto es, esquemas de duración de presentaciones de color en el tiempo.

[19] El hecho de que estemos adaptados a identificar los movimientos de objetos persistentes, como las manos o las aves, a través del espacio, no sugiere una capacidad para captar los modelos temporales de presentaciones visuales cambiantes en el tiempo y en posiciones determinadas en el espacio.

[20] Obviamente, las diferencias de timbre tienen mucho que ver con el que esto sea posible.

[21] Las películas del director canadiense Norman McLaren, que pueden entenderse con un contraejemplo efectivo a mi diagnóstico tan pesimista sobre la posibilidad de la música de puro color, son, por lo que yo puedo decir, de este tipo «impuro». Esto significa que hacen uso de recursos, en particular de tipo espacial, que van más allá de la idea de sucesión rítmica de simples presentaciones de color, incluso de dos o tres sucesiones al mismo tiempo. Además, un cierto número de ellas tienen bandas sonoras, que actúan como contrapunto al complejo de imágenes de color que constituyen el componente puramente visual de esas películas.

[22] Vid. Gombrich, The Sense of Order (Ithaca, Cornell University Press, 1977), epílogo.

[23] Ibidem, 287.

[24] Ibidem, 305.

[25] Vid. Kivy, Music Alone (Itaca, Cornell University Press, 1990), cap. 1.

[26] Ibidem, 12.

[27] Ibidem, 4.

8

Música como narración y música como drama*

I. INTRODUCCIÓN

¿Hasta qué punto puede la música instrumental considerarse en su esencia como una narración, o entenderla como si implicara cierto tipo de narración? Esta es la cuestión fundamental de este ensayo, aunque mis reflexiones se dirigirán también a algunas otras secundarias. Me ocuparé del variado potencial para la interpretación narrativa que tienen distintas formas de música, algunas de las cuales pueden invitar, y otras resistirse, a tal modo de entenderla. Me preocuparé por aquello que puede llegar a narrar la narración musical cuando está presente. Estudiaré si las narraciones musicales pueden detentar algunos de las rasgos presentes en sus parientes más estándar: la literaria o la cinematográfica; aunque finalmente hablaré con cierta extensión de la atracción que despierta una concepción musical alternativa, dramática, y no narrativa, de la música en su naturaleza.

A inicios de un ensayo como este, resulta conveniente que nos preguntemos con cuánta frecuencia la música instrumental pura hace que necesitemos considerarla como narración para poder entenderla. La respuesta, creo, es que no demasiada. Esto no significa, desde luego, negar que para apreciarla nos veamos condicionados a centrarnos en la secuencia y la progresión de una nota a otra, de una frase a otra, y de una sección a otra, ya que es en esto en lo que consiste en su mayor parte seguir la música con nuestro oído. Pero hay un largo trecho de afirmar simplemente esto a defender que la música es, en su secuencia y progresión, la narración de un cierto tipo de historia al tiempo que se desarrolla.

Aun así, la idea de que la música instrumental, y especialmente los tan difundidos ejercicios musicales de compositores de los siglos dieciocho, diecinueve y veinte, puede entenderse como narración constituye una de las materias primas de la crítica musical humanista, tal y como lo ejemplifican

Donald Tovey, George Bernard Shaw, Leonard Bernstein, Antony Hopkins, Charles Rosen, Andrew Porter, Alex Ross y otros. Después de todo, no puede sorprendernos que la música, en tanto secuencia de sonidos creada intencionalmente y extendida en el tiempo, que a menudo exhibe el carácter de una emisión lingüística, se entienda de modo inmediato como si contara una cosa u otra, y es probable que suceda igual ante algo que se prolonga en el tiempo, como si fuera una secuencia de acciones, eventos o estados psicológicos.

II. EL CONCEPTO DE NARRACIÓN

¿Cómo podríamos caracterizar la narración? Para nuestros propósitos cuanto más simple sea mejor. Un filósofo actual sugiere que «una narración genuina requiere la representación de un mínimo de dos eventos y alguna indicación acerca del orden temporal de los mismos»[1]. Si es así, entonces tendremos tres elementos cruciales para la narración: representación, evento y relaciones temporales. Otro crítico reciente ha propuesto que una narración debe además indicar las relaciones causales que se dan entre los eventos representados: «la base de la conexión narrativa es que los eventos y/o estados de cosas anteriores sean al menos condiciones necesarias o en sentido causal, o que contribuyan, a la ocurrencia de eventos posteriores en las historias relacionadas»[2].

Aplicando esto a la música, si ha de ser una narración: (a) debe representar; (b) debe representar eventos o estados de cosas, y (c) debe representar relaciones temporales y/o causales entre ellos. Aceptando estas tres como las características mínimas de la narración, la tarea sería entonces discernir si algún tipo de música instrumental pura –es decir, música sin programa o texto– efectivamente las presenta. Las perspectivas no parecen muy brillantes. En particular, la tercera de las condiciones parece realmente difícil de cumplir, tal y como parece en caso de que requiera el tipo de recursos referenciales temporales y singulares que el lenguaje, pero no la música, posee. A pesar de todo, es ahí donde el rasgo distintivo de una narración, en tanto género opuesto a una representación no narrativa, parece residir[3].

III. OBJETOS Y CONTENIDOS DE LA NARRACIÓN MUSICAL

Si las narraciones musicales narran eventos, inmediatamente surge la cuestión de si esos eventos son musicales o no-musicales. En otras palabras, una posibilidad es que la música haga algo parecido a contar una historia de eventos musicales, como la inversión de un motivo, la llegada de una cadencia, la modulación de Si bemol a Mi bemol. Otra es que la música haga algo parecido a contar una historia de acontecimientos no-musicales. Es posible que las narraciones de interés en música sean las del segundo tipo, porque las del primero, por lo que aparentan, parecerían redundantes: ya que la secuencia de eventos musicales se presenta de modo directo y se oye de manera inmediata, ¿qué sentido tendría que también fuera narrada?

Para identificar unos objetos de narración musical más plausibles, nos sería de ayuda ofrecer un breve esbozo de cómo un oyente normal, aunque sensible y experimentado, lleva a cabo la aprehensión musical, por lo menos de modo diferente a cómo lo plantea un formalismo estricto. Estamos ante una experiencia que comprende diferentes estadios o niveles, aunque sería un error suponer que son o separables o claramente secuenciables. En cualquier caso, en primer lugar se encontraría el nivel en el que se perciben las propiedades más elementales de los tonos, como la altura, las duraciones y los timbres. Después, en un nivel inmediatamente superior, se situaría el nivel en el que se perciben ritmos, motivos, frases, melodías y armonías, los elementos fundamentales de la música; hay que destacar que este nivel incluye oír en la música el movimiento, y no la simple sucesión o un cambio. Estos dos estadios, que quizá no sean totalmente discernibles, pueden llamarse nivel configurativo de la aprehensión musical. A continuación se encuentra el nivel del gesto o acción, en el que oímos a la música haciendo algo, algo que no está literalmente haciendo. Hay que advertir que la conciencia de los gestos reales de los intérpretes que ejecutan la música pertenecen al gesto que oímos encarnado en ella, lo que llamamos gesto musical, pero este gesto musical y el gesto que imaginamos o conjeturamos que realiza el intérprete del instrumento no son la misma cosa. Podemos llamar a aquel el nivel gestual (o activo) de la aprehensión musical. Después hay un tercer nivel, el de los estados mentales que oímos detrás de los gestos o acciones percibidas en el nivel precedente y de los cuales esos gestos o

acciones son su expresión; este es el nivel expresivo de la aprehensión musical.

Si asumimos este cuadro aproximado de nuestra experimentación de la música, ¿cuáles son los posibles objetos narrativos de la música? Como mínimo serían los siguientes: (a) gestos, (b) acciones, (c)expresiones, (d) estados mentales. En cuanto al contenido de una narración musical, tendríamos a cierto tipo de secuencia de los elementos precedentes. Supongamos, en favor de nuestro argumento, que nos centramos en la opción (d), y concebimos el contenido narrativo de la música como una secuencia de estados mentales. Un ejemplo típico de ella sería como sigue: «Primero E1, luego E2, después E3…», donde las «E» son estados mentales; además podrían verse involucradas ciertas relaciones entre las E, como «E1 acaba en E2», «E2 es resultado de E1», «E2 es una reacción a E1», y otras por el estilo. Ahora bien, ¿realmente la música expresiva cuenta esa narración? ¿ oímos en cualquier sentido esa narración en ella? Declararnos agnósticos respecto a la cuestión parece la postura, cuando menos, más segura.

Deberíamos observar, además, que ciertos rasgos centrales para los estándares narrativos de tipo literario o fílmico, por mucho que no sean considerados esenciales para la narración, parecen virtualmente imposibles de encontrar en la música instrumental. Estos incluyen la capacidad de predicar acerca de un sujeto, la de comentarios autorreflexivos, y la de identificar claramente pasado y futuro[4]. A estos tres rasgos, que con tanta dificultad podemos imaginar que llegue a desplegar la música pura, podemos añadir otros, como la voz narrativa, el punto de vista, y su carácter verdadero respecto a la realidad[5].

IV. LA REPRESENTACIÓN MUSICAL

Necesitamos ahora examinar con mayor profundidad la idea de representación que la anterior discusión presupone. Si consideramos la representación como un sine qua non de la narración, y si hemos de entender la música instrumental como narrativa, no tendremos más remedio que establecer, primero, que tal música efectivamente representa; segundo, que

representa eventos no-musicales, y tercero, que representa de modo narrativo, es decir, transmitiendo de un modo u otro relaciones causales o temporales entre esos eventos no-musicales.

Pero ya con la primera de las tareas nos encontramos ante un obstáculo. Incluso si la música expresiva, según el cuadro de la experiencia musical ofrecido anteriormente, induce inmediatamente a los oyentes adecuadamente formados a oír el gesto y la expresión en ella, ¿es eso suficiente para decir que la música representa esas cosas? Desafortunadamente, no. Y es que la representación artística, tal y como lo ejemplifica tan claramente la representación mediante imágenes, constituye una noción fuertemente intencional. Así, para que una imagen represente un roble, debe verse un roble en ella, sin duda, pero el creador de esa imagen debe haber pretendido efectivamente que se produzca ese ver-en. Por otro lado, la expresividad artística no es una noción intencional en ese sentido pleno, ni tampoco lo es la de contenido de un gesto: un pasaje musical puede expresar una emoción o puede encarnar gestos musicales sin que su compositor haya pretendido que se oigan esos gestos o esa emoción en él y, en ciertos casos, sin que ni siquiera ese compositor haya previsto o anticipado que se fueran a oír así.

A la luz de lo anterior, podría ser que eso que la relación entre música y gestos y expresiones nos indujera a oír en la primera, fuera en realidad una sugestión, más que una representación. Sea como fuere, y para mis propósitos presentes, dejaré a un lado estas reservas, y seguiré hablando de que la música expresiva representa los gestos, acciones y expresiones que, hablando estrictamente, quizá solo esté sugiriendo. Esto permitirá que la cuestión de la narratividad musical siga abierta.

V. MÚSICA COMO NARRACIÓN EXTERNA FRENTE A MÚSICA COMO NARRACIÓN INTERNA

Hay una distinción referente a la narratividad de la música que demostrará sernos de utilidad: la existente entre la música narrativa externa –como algo que está siendo contado, por el compositor– y la música narrativa interna –como algo que está contando acerca de otra cosa. En el primer caso, la secuencia de eventos musicales es la «historia»; en el segundo, la «historia»,

si la hay, es aquello sobre lo que los eventos musicales tratan. Por supuesto, cuando la música resulta ser narrativa tanto de modo externo como de modo interno, la responsabilidad de la narración interna descansa en último extremo e igualmente en el compositor, pues es él quien cuenta, en primera instancia, la secuencia de eventos musicales y, en segunda instancia, aunque a veces sin saberlo, quien cuenta la secuencia de eventos no-musicales que la secuencia musical representa.

En conexión con la narratividad externa de la música –esto es, la idea de que lo que se narra son los acontecimientos mismos en los que consiste la música– hemos de atender también a la función del intérprete, del instrumentista. Este puede considerarse como quien narra incidentalmente los eventos que el compositor ha narrado de modo permanente o, alternativamente, como el único narrador propiamente dicho de los eventos musicales en un acto concreto de interpretación, pasando entonces el compositor a no ser narrador en ningún sentido, sino solo quien proyecta en abstracto los sucesos que han de narrarse.

Hemos llegado hasta donde hemos podido con la idea de la música como narración; así que pasemos ahora a analizar la propuesta alternativa: la música como drama.

VI. MAUS Y NEWCOMBE SOBRE EL DRAMA EN LA MÚSICA

En esta sección procuraré resumir dos análisis de la composición musical que han llevado a cabo sendos musicólogos con formación filosófica, de quienes puede decirse que prefieren un modelo dramático, frente a narrativo, de los eventos de los que las composiciones musicales parecen ser imagen. El primero se lo debemos a Fred Maus, y hace referencia al movimiento inicial del Cuarteto en Fa menor de Beethoven, Op. 95; el segundo es responsabilidad de Anthony Newcombe, quien se detiene en el scherzo de la Novena Sinfonía de Mahler.

El análisis de Maus, que se centra de modo detallado en los fascinantes dieciocho primeros compases del cuarteto de Beethoven, identifica en él

gestos individuales que se encuentran en ciertas relaciones unos con otros, y plantea la siguiente conclusión general:

Sería lógico decir de este cuarteto que es una composición claramente dramática. El análisis nos proporciona la idea de drama mediante la narración de una sucesión de acciones dramáticas: un arrebato inconcluso, abrupto; un segundo arrebato como respuesta, abrupto y tosco en su intento de compensar al primero; y después una respuesta a las dos primeras acciones, más sosegada y prudente, y en muchos sentidos más satisfactoria[6].

Maus observa que su descripción analítica del pasaje en cuestión explica los eventos considerándolos como acciones, y aventurando motivos para las mismas. ¿Pero a quién, se pregunta, cabe adscribir esos actos y motivaciones? Parece que ni al compositor ni al intérprete, porque, aunque ellos sean los autores de ciertas acciones relacionadas con la música, en concreto, componer e interpretar, no pensamos en ellos fácilmente como los autores de las acciones que hemos oído en ella, acciones como afirmar, objetar, responder. Por el contrario, esas acciones, y las motivaciones asociadas a ellas, han de ser adscritas a una persona, o a un agente similar a ella, a quien se imagina como presente y llevando a cabo esas acciones en tiempo real. «Al escuchar una pieza es como si –observa Maus– siguiéramos una serie de acciones que se realizan ahora, ante nuestros oídos, y no como si nos enteráramos de lo que alguien pudo haber hecho años atrás»[7].

Maus propone que un fragmento de música instrumental, como el movimiento del cuarteto que él analiza, sea asimilado a una obra de teatro y, por tanto, veamos en él un carácter esencialmente dramático, en vez de llevarlo al terreno de las formas narrativas, como la novela. Las obras de teatro presentan un número de rasgos distintivos que la música bien puede compartir. Contienen una serie de acciones, obra de los personajes de ficción, o personae, acciones que experimentamos como si ocurrieran al tiempo que las percibimos, y que forman una trama o, al menos, tienen un cierto sentido de conjunto. Por supuesto, las acciones que oímos en la música no son tan concretas o detalladas como las de una obra teatral, que se aproximan de modo cercano a las de la vida real. Los agentes, objetos y motivaciones de las acciones que se realizan en la música resultan mucho

más indeterminados. La música es, como dice Maus, «un tipo de drama que carece de personajes determinados»[8]. No deberíamos pensar en esta diferencia en el grado correspondiente de indeterminación de los personajes o personae implicadas en la música y en el teatro como algo que desautorizara de por sí la validez de la analogía; ya que, después de todo, dramaturgos de la talla de Strindberg y Beckett han creado obras como La sonata de los espectros y Final de partida, respectivamente, cuyas personae son casi tan indeterminadas como las que oímos en la música instrumental expresiva de la que estamos hablando.

Anthony Newcomb, por su parte, defiende que oímos la música como la «reconstrucción de un esquema complejo de acción intencional humana»[9], y dedica su análisis del movimiento de Mahler a ejemplifi-carlo. En su opinión, la imaginación de la idea de acción en la música funciona, de modo esquemático, como sigue:

[primero] la selección de [o centrarse en] características musicales… la interpretación de esas características musicales como atributos del carácter o comportamiento humano… la combinación de esas características humanas en distintas configuraciones como acciones posible o plausiblemente humanas… [y finalmente] entender… esas acciones como algo relevante para el desarrollo de una cadena verosímil de acciones y eventos humanos[10].

Newcomb localiza en el scherzo de Mahler tres bailes de diferente carácter cada uno, que se presentan de modo individual para luego entrecruzarse al tiempo que el movimiento avanza. El primero es un tirolés medio (A), el segundo un vals rápido (B), y el tercero un tirolés lento (C). Cuando llega el segundo baile, este sugiere una agencia distinta a la del primer baile; pero tenemos dos posibilidades razonables de lo que puede ser esa agencia: o bien una segunda persona, totalmente distinta, o bien un elemento en el interior de la personalidad de la primera persona. El contexto histórico-cultural de comienzos del siglo veinte en Viena, rebosante de las tesis de Schopenhauer y Freud, y que simpatiza con la idea de unos espacios escondidos de la psyché humana, favorece este último modo de leer el contraste entre la agencia implícita en el baile A y la que figura en el baile B. Newcomb sugiere que en términos generales el movimiento en cuestión ofrece la

imagen de una personalidad rústica, torpe y ordinaria, erradicada por otra urbana, sofisticada y pagada de sí, seguida por otra personalidad, ahora sobria y reflexiva, asociada con el baile C, que sirve para frenar el segundo y quizá devolver, en cierta medida, su mérito al primero.

En lo que queda de este ensayo, intentaré poner de relieve otros aspectos de los modelos dramático y narrativo del contenido musical, y dar su importancia respectiva a cada modelo en relación con diferentes tipos de música.

VII. MÚSICA COMO DRAMA FRENTE A MÚSICA COMO NARRACIÓN

Defiendo que la música expresa, que la música es expresiva, cuando nos impulsa a oírla como algo animado por una agencia de un cierto tipo, más concretamente, cuando nos induce a oírla como expresión de un estado mental o, quizá de modo equivalente, cuando nos induce a imaginar a una persona expresando un estado mental utilizándola como vehículo. Llamo a esto la tesis del oír-como-expresión de la expresividad musical[11]. ¿Pero una secuencia de pasajes musicales que expresan una serie de estados mentales supone por ello la narración de unas emociones? Parece que solo si tenemos la idea de que la primera secuencia implica actos de relatar o contar, unos actos atribuibles a un agente que se sitúa al margen del agente o agentes imaginados que son los protagonistas de los estados mentales y actos de expresión que constituyen la sustancia expresiva de la música[12]. De otra manera, tal y como sugieren los análisis de Maus y Newcombe, tendríamos más razones para entender la música según el modelo dramático, en el que las personae y sus acciones expresivas se presentan de modo directo en el escenario musical, que para entenderla según el modelo narrativo, en el que esas personae y sus respectivas acciones expresivas nos son contadas, en cambio, por un agente narrativo.

El locus classicus de la distinción entre lo narrativo y lo dramático es la Poética de Aristóteles, primer intento riguroso en el pensamiento occidental de ofrecer una taxonomía de las artes. Aristóteles invoca esa distinción para explicar hasta qué punto difieren la épica de la tragedia. El filósofo apunta

que aunque tienen los mismos objetos de imitación, en concreto, los seres humanos nobles en situaciones graves, y más o menos los mismos medios de imitación, personas que emiten palabras, difieren, no obstante, en el modo de imitar: mientras la épica habla de los eventos de los que se ocupa la épica, la tragedia los presenta de modo directo. Dicho de otro modo, en la épica quien recita describe los eventos de la historia, mientras los actores de la tragedia protagonizan esos mismos actos.

Lo repito, en la visión de la expresividad musical que defiendo oímos una música expresiva como si fuera precisamente la expresión de unos estados mentales. En general, oímos esa música, y mucha que no es específicamente música expresiva, como algo imbuido de acción; es decir, normalmente oímos la música como acción en modos que no son literalmente acciones, o como haciendo cosas que no está literalmente haciendo, o como gestualizando en modos que no lo está literalmente. En el caso de la música expresiva, las acciones son, por supuesto, acciones expresivas, pero en otros casos son acciones de otro tipo. Desde tal perspectiva, el modo más natural de entender la música instrumental es como drama, es decir, como si ofreciera una secuencia de acciones que se imaginan directamente y no como narración, esto es, como si ofreciera un relato secuencial de las mismas.

VIII. CIRCUNSTANCIAS QUE FAVORECEN LA IDEA DE LA MÚSICA COMO NARRACIÓN

¿Cuándo tendemos a considerar las acciones que oímos en la música como algo presente directamente ante nosotros, protagonizadas por personae al tiempo que las oímos, y cuándo las entendemos como asuntos que no están directamente presentes, sino representados en una narración transmitida por un agente que narra, ya sea el compositor, el intérprete, o un narrador interno al pasaje? Una pregunta muy difícil. Permítasenos, por tanto, plantearla de una manera más sencilla: ¿Cuándo tenemos la impresión de que una música instrumental sin adorno alguno nos está contando una historia, de que esa música está, en los términos aludidos anteriormente, narrando, y no solo siendo narrada?

Sugiero, en primer lugar, que si esa impresión ha de surgir la música deberá tener un marcado carácter de emisión lingüística, de apariencia de estar hablando. Y no toda música lo exhibe. Pero, en segundo lugar, debe tener también, de modo más específico, el carácter de contar oralmente una historia. Lo que quiero decir con ello es un carácter medido, deliberado, reflexivo, como lo evidencian locuciones del tipo «érase una vez», «hace mucho tiempo en un lejano país», etc. La música que tiene ese carácter de recitación oral de historias recoge características tradicionalmente asociadas con el modo de discurso típico de la narración, del que pensamos, quizá, que es sobre todo tranquilo. De tal modo, el tempo lento, el ritmo relajado y el movimiento medido, se encuentran entre los rasgos musicales que propician que surja ese carácter. Un ejemplo de música con algo parecido a esa naturaleza sería la introducción a Ma Vlast de Smetana. Esta es, hay que admitirlo, una obra explícitamente programática, pero podemos encontrar ejemplos de obras que no lo son. La apertura de la Séptima Sinfonía de Bruckner, la Sinfonía en Re menor de Franck, la Sinfonía «Reforma» de Mendelssohn o la Sinfonía del «Nuevo Mundo» de Dvorak, nos servirían también.

Otra generalización cuyo valor podríamos poner a prueba sería esta: cuanto más percibimos la música como una emisión directa del compositor, más propensos somos a entenderla como narración, como si el compositor diera testimonio de algo o volviera a contar algo en el sonido; y cuanto más percibimos la música como constituyendo un mundo en sí misma, en la que los acontecimientos tienen lugar independientemente de cualquier fuerza que los dirija, más propensos seremos a entenderla como dramática, esto es, suponiendo agencias que aparecen, interactúan y desaparecen ante nuestros oídos. Otra vez: cuanto más autónomos o dueños de sus actos parezcan los agentes que imaginamos en conexión con la música expresiva, más adecuada resulta una concepción dramática de la música; y, al revés, cuanto más encasillados o sujetos a un control externo nos parezcan los agentes imaginados, más resulta recomendable una concepción narrativa de la misma.

En cualquier caso, resulta evidente que no toda la música instrumental presenta ese carácter narrativo o es susceptible de ser interpretada de ese modo. El límite hasta el cual lo hace parece depender en una medida considerable del género musical del que se trate. En el caso del minueto, el

scherzo, la tocata, el estudio, el canon, la variación y semejantes, la forma de esas piezas establece unas repeticiones estructurales de ciertos tipos de «relleno musical» que tienden a bloquear la apariencia narrativa o debilitar el «momentum» narrativo, razón por la cual tales piezas consiguen ajustarse casi a la caracterización que Peter Kivy da de la música instrumental como «papel pintado sonoro»[13]. Con los movimientos de la sonata, por el contrario, la narratividad interna tiene más donde agarrarse, siendo su forma inherentemente progresiva y de desarrollo y, por tanto, más susceptible de entenderse como narrativa[14].

No obstante, el modo más natural de entender una sonata es como drama y no como narración. Los movimientos de la sonata, en general, dan la impresión de ser un escenario en el que los actores aparecen, expresan directamente sus emociones y se van. (Por el contrario, puede estar presente un único actor, que pasa a través de una secuencia de estados, de modo parecido a un soliloquio). Por ejemplo, en el movimiento que abre la poco conocida Sinfonía para piano de Charles Valentin Alkan, oímos inmediatamente un protagonista, encarnado muy claramente en un particular motivo de cinco notas, que expresa una peculiar combinación de ansia y sospecha. Pero no nos parece oír ninguna voz que nos hable de un tercero. No tenemos la idea de un mediador entre nosotros mismos y los gestos expresivos que percibimos en la música.

Quizá sería mejor admitir que la música puede, en general, oírse o bien estrictamente como narración o bien estrictamente como drama, aunque la mayor parte de ella se preste más fácilmente a lo último. Cuando consideramos la música como la emisión lingüística o voz de un compositor, entenderla como una narración, cuyo contenido consiste en los gestos, acciones o emociones del alter ego del compositor, nos resulta bastante natural. En este modelo, el compositor es semejante a un poeta lírico, y el intérprete de su música análogo a un recitador o rapsoda. Cuando, por el contrario, consideramos la música como el producto coherente de la actividad creativa ofrecido para nuestro disfrute, entenderla como drama, cuyo contenido consiste en los gestos, acciones o emociones de varios personajes cambiantes, nos resulta posiblemente lo más natural. En este modelo, el compositor es semejante a un dramaturgo, y el intérprete de su música análogo a un director o productor.

En este último análisis, entender la música como narración o como drama, y no simplemente como expresión, puede entenderse mejor como una opción apreciativa, no como algo ligado a una apreciación correcta de modo absoluto. Incluso cuando elegimos una opción nos queda con frecuencia la duda de si la música en cuestión se entiende mejor de un modo u otro. Una causa probable de esta incertidumbre entre entenderla como narración o entenderla como drama es el hecho de que hay muchos candidatos diferentes en el ámbito de las acciones expresivas para el modo en que un pasaje concreto puede presentarse en la ficción: monó-logo, diálogo, recitado, aparte, soliloquio, meditación, invectiva, balada, crónica, información, confesión, exhortación, plegaria, elegía, admonición, etc., algunas de las cuales son acciones dramáticas y otras narrativas.

IX. SENTIDOS ESTRICTO Y AMPLIO DE NARRACIÓN MUSICAL

Vivido desde dentro, por así decirlo, un movimiento de una sonata nos parece un drama, donde los actores se corresponden con los temas y motivos. Este es el modo en que normalmente percibimos las sonatas, como lo ejemplifica el análisis de Alkan ofrecido anteriormente. No obstante, desde fuera, como producto deliberado de un creador, ese movimiento puede adoptar el aspecto de una narración que está siendo narrada por el compositor a través del drama musical que hemos captado de manera más inmediata en su escucha. De este modo, aunque no narrativa en el sentido estricto en que contrasta con el drama, la música de una sonata puede considerarse narrativa en el sentido amplio, donde la narración se lleva a cabo por medio del drama.

Pensemos en un oficial del ejército que nos cuenta una vieja batalla, utilizando actores o marionetas con identidades y poderes reconocibles. Esto parece análogo al manejo de un escenario que un compositor dispone al concebir su material musical y los agentes individuales a los que ese material da lugar para que sean oídos en la imaginación. A lo que esto lleva es a la expresión de una narración mediante la creación de un drama. Por supuesto, en este sentido amplio de narración, el dramaturgo, que crea dramas directamente para su teatralización, se compromete también con la narración, incluso de manera más clara de lo que lo están los compositores.

Machbeth, por ejemplo, nos transmite sin duda una historia, y no parece que exista ninguna objeción a pensar en Shakespeare, en cierto sentido, como el transmisor de esa historia. Pero ni en el teatro ni en la música esto conlleva narración en el sentido estricto que se aplica, pongamos por caso, a la literatura de ficción, en la que el narrador puede ser identificado en la ficción, donde hay una voz narrativa claramente discernible, donde el punto de vista narrativo se encuentra fuertemente presente, y donde hay una clara distinción entre discurso narrativo e historia narrada.

X. PERSONAE MUSICALES

¿Qué nos hace pensar que una persona musical viva en un pasaje musical o fragmento de música como la misma persona musical que hemos oído en otro pasaje o fragmento? Resulta difícil generalizar en este sentido, pero quizá, al menos, interpretaremos una serie contigua de gestos musicales de carácter similar, ceteris paribus, a los gestos de una misma, única, persona continua.

No obstante, es muy probable que persista una irreductible indeterminación en estos temas. Hablando de las personae dramáticas que pueden oírse en la Opus 95 de Beethoven, Fred Maus observa que:

… en ningún sitio queda claro si la respuesta al primer arranque la realiza el mismo agente o agentes. Si la continuidad en la fuerza de la interpretación sugiere continuidad de la agencia musical, la discontinuidad de registros y los tratamientos absolutamente diferentes del conjunto pueden sugerir que los que empiezan a responder son un agente o agentes distintos… Las acciones que un oyente diferencia al escuchar el fragmento de Beethoven no pertenecen a agentes claramente discernibles. De modo más concreto, cuando el oyente identifique acciones y las explique utilizando estados psicológicos, las identificaciones apropiadas resultarán diferentes, pero nunca tendrán una univocidad que deseche otras interpretaciones[15].

A pesar de todo, la música para un solo intérprete es, más a menudo que no, oída como si comunicara un fragmento de la vida psicológica de una persona continuada. Incluso cuando hay una clara estructura de melodía y acompañamiento, o una textura de contrapunto con varias líneas diferentes, por regla general tenemos la impresión de una sola acción expresiva, al servicio de la cual se encuentran los distintos componentes diferenciables. Por el contrario, en ciertos géneros musicales, como el concierto, con su clara estructura opositiva, solo contra orquesta, la presunción de una acción expresiva única se ve claramente anulada. Y las sonatas dúo y trío pueden también sugerirnos con frecuencia el tipo de audición propia de los conciertos, en los que diferentes instrumentos o fuerzas interpretativas se oyen como vehículos de diferentes personae.

XI. UNA SONATA DE SCHUBERT

Acabo con un ejemplo musical, el primer movimiento de la Sonata para piano en La menor de Schubert, D. 845. Resulta instructivo rastrear la experiencia del gesto, expresión y acción en este pasaje musical, en el que, como en la mayor parte de movimientos de una sonata, la defensa de su audición como drama resulta más acertada que como narración. Sin embargo, en el esfuerzo por convencer al auditorio de esta rigurosa descripción de lo que parece acontecer en la música, nos vemos amenazados por una dificultad práctica. Y es que al hacerlo así nos vemos inevitablemente envueltos en la narración de una sucesión de agentes y acciones que oímos[16]. Aun así, el hecho de que al informar sobre el contenido dramático de la música forzosamente narremos nuestra experiencia del mismo no convierte a la música en sí misma en narración, en vez de en un tipo de drama.

Tres diferentes temas o grupos de temas –llamémosles A, B y C– pueden identificarse en este movimiento, con los que perfectamente pueden asociarse tres personae o aspectos de la personalidad. El motivo de apertura, A, es de carácter sombrío, introspectivo, mientras el siguiente, B, de un carácter inquieto en su conjunto, y consiste en tres submotivos de naturaleza, respectivamente, inestable, fluida y declamatoria. El siguiente motivo, C, presenta un carácter marcial y presuntuoso, que se ve después sucedido por

una fusión de C y B, la cual, aunque sigue siendo vigorosa, asume una carácter más lírico que cualquier otro presente hasta ahora, y sugiere en su fusión de motivos un cierto acercamiento entre ellos. En un momento dado C se margina y predomina el submotivo fluido, arpegiado de B, hasta la vuelta de A en tres tonos sobre la tónica. Desde ahí hasta el fin de la exposición, otros veinte o más compases, hay una alternancia de A y C que tiene el aire de un diálogo, que C amablemente concluye.

El comienzo de la sección de desarrollo contempla una alternancia de A consigo misma, distintos contrastes de registro y demarcando de modo dinámico las dos formas de A, dando al pasaje el sentido de un soliloquio en que se sopesan diferentes aspectos de una cuestión. A esto le sigue, después de dos acordes sostenidos que sirven como transición, una sección de un carácter más pronunciadamente fantástico: aquí la persona de A, aunque ensombrecida por el intranquilo, sincopado submotivo de B en los bajos, se apodera de los vientos para aventurarse en regiones desconocidas, y comenzando alrededor del compás 120, forcejea dudando, y su resultado no es en absoluto claro. Los pensamientos sombríos siguen acumulándose, y el sentido de crisis se ve acentuado por la fragmentación de A, reducido a sus últimas cuatro notas descendientes, que se desploman casi desesperadamente, una y otra vez. Esta situación finalmente se calma, permitiendo que A se reafirme una vez más en su totalidad, aunque ahora incierta, carente de energía, y dando vueltas sobre sí misma en una serie de claves remotas e incómodas. Ahí dejamos nuestros motivos y sus personae asociadas, con la vuelta al orden inicial, en la recapitulación, aún unos sesenta compases más adelante.

En la narración precedente de la experiencia de un oyente –o, en cualquier caso, la experiencia de «este» oyente– sobre esta música, he mezclado vocabulario técnico, expresivo y propio de la teoría de la acción. Pero los detalles técnicos en la narración sirven solo para ubicar con exactitud lo que está sucediendo en los otros dos niveles, la expresión y la acción. Y lo que sucede, y me gustaría que la experiencia del lector lo confirmara, no es tanto que estamos recibiendo información sobre sucesos que ocurrieron en otro tiempo y lugar, como un auténtico drama, con acontecimientos que tienen lugar aquí y ahora, con personae indefinidas que son los loci cambiantes de las emociones y acciones que nos encontramos a lo largo de él.

Notas al pie

* Originalmente publicado en Mind & Language 19 (2004): 428-41.

[1] George Wilson, «Narrative», en Jerrold Levinson (ed.), Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford, Oxford University Press, 2003), 392-407 (vid. p. 393).

[2] Noël Carroll, «On the Narrative Connection», en Beyond Aesthetics (Cambridge, CUP, 2001), 118-33 (vid. p. 133).

[3] Un enfoque alternativo sería situar la especificidad de la representación narrativa en la existencia de un narrador identificable interno a la representación, que nos narrara o contara los eventos y relaciones en cuestión. Pero dado que un cierto número de filósofos han defendido la posibilidad de «narraciones sin narrador», no sería una propuesta inocente. Vid. Kendall Walton, Mimesis as Make-Believe (Cambridge MA, Harvard University Press, 1990); Gregory Currie, The Nature of Fiction (Cambridge, CUP, 1990), y George Wilson, « Le Grand Imagier Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration», Philosophical Topics 25 (1998): 295, 318.

[4] Vid. Fred Mauss, «Narratology, Narrativity», en Stanley Sadie (ed.), New Grove Dictionary of Music (Oxford, Oxford University Press, 2003). Las indicaciones referentes a lo pasado no pueden, por todo ello, ir más allá de los poderes que alcanza la música. El caso más prometedor es probablemente la emergencia de la nostalgia en la música, por la que un pasaje puede relacionarse con nostalgia con otro anterior, o con el sentimiento o acción con el que el pasaje anterior estaba asociado.

[5] Esto no supone rechazar que el punto de vista, atribuible al compositor, desempeña un papel en la música introduciendo el humor, la parodia, la ilusión, etc. Los ejemplos incluyen el Cuarteto «La broma» de Haydn y partes de las sinfonías de Ive. Estos casos incluyen típicamente un comentario implícito o algo con referencia musical al allí y entonces. A pesar de estos ejemplos, resulta difícil ver cómo habría lugar para el manejo en la música del punto de vista en sentido pleno. En lo que se refiere a la

verdad respecto a lo real en música, para un intento de teorizar sobre ello en relación a los hechos que afectan al ámbito de las emociones, vid. mi «Truth in Music» (1982), en Music, Art and Metaphysics (Itaca, Cornell University Press, 1990). Aunque no lo rechazo por completo, en la actualidad soy menos entusiasta sobre esas tesis.

[6] Maus, «Music as Drama», en Jenefer Robinson (ed.), Music and Meaning (Itaca, Cornell University Press, 1997), 105-30, vid. pp. 118-9 (originalmente en Music Theory Spectrum, 1988). Hay que destacar que aunque Maus alude en esta cita a la narración, esta es llevada a cabo por el análisis, no por la música que se está analizando.

[7] Maus, «Music as Drama», 121.

[8] Ibidem, 128.

[9] Anthony Newcomb, «Action and Agency in Mahler's Ninth Symphony, Second Movement», en Jenefer Robinson (ed.), Music and Meaning (Itaca, Cornell University Press), 131-53, vid. p. 131.

[10] Newcomb se apresura a añadir esta matización: «Es importante que nos demos cuenta de que en la música, como en otras artes… los caracteres de la agencia no aparecen continuamente… Incluso la música más "expresiva"… a veces simplemente gira, sueña o avanza en su función decorativa» (ib., 133).

[11] Vid. mi «Expresividad musical y oír-como-expresión», en Matthew Kieran (ed.), Contemporary Debates in Aesthetics and Philosophy of Art (Oxford, Blackwell, 2005), cap. 6 de este libro.

[12] Es decir, en los términos introducidos previamente, si la música parece internamente narrativa, y no solo externamente.

[13] Peter Kivy, «The Fine Art of Repetition», en The Fine Art of Repetition (Cambridge, CUP, 1993), 359.

[14] Una afirmación similar podría hacerse en relación con la fuga, que también evita la repetición estricta, y que podríamos oír como contando una

historia consistente en las vicisitudes de su tema; o en relación con el jazz y la improvisación en la interpretación estándar, ya que esa interpretación puede con frecuencia entenderse al menos en parte como una suerte de comentario sobre la melodía o sus cambios de acorde asociados. Pueden encontrarse interesantes reflexiones sobre el aspecto narrativo de la improvisación en el jazz en la tercera parte de Jon Elster, Ulysses Unbound (Cambridge, Cambridge University Press, 2000).

[15] Maus, «Music as Drama», 123.

[16] Vid. nota 6 para la misma precaución.

9

Música de cine y acción narrativa*

I

En este ensayo me ocupo de ciertos asuntos referentes a la música de cine que podríamos llamar paradigmática, esto es, la música que con frecuencia oímos durante el curso de una película de ficción, pero que no tiene su origen ni se deriva del mundo de ficción presente en la pantalla. Lo que más me interesa es una cuestión con la se enfrenta todo cinéfilo en algún momento, y a la que debe proporcionar, implícita o explícitamente, una respuesta: quién o qué es el responsable de esa música. Es decir, ¿a qué agencia asigna un espectador atento la música de un film, y qué función entendemos que desempeña esta música, ya sea en relación con la narración interna a la película, en relación con la experiencia que el espectador tiene de esa narración, o en relación con la película como un todo estético?

Al final resultará que las diferentes respuestas a esta cuestión de la agencia variarán de un film a otro, e incluso de una escena a otra dentro del mismo. El resultado será plantear una división básica dentro del mundo de la música de cine, una que no he visto en ningún lugar, pero que tiene con toda probabilidad un carácter más esencial que cualquier otra con la que habitualmente nos podemos haber encontrado.

II

Comenzaré con algunos preliminares. Primero, la música de la que hablo aquí es normalmente llamada música de cine no-diegética, es decir, una música cuyo origen no es la historia (o diégesis) que se cuenta mediante la secuencia de imágenes que componen la película. Algunas veces se la llama también banda sonora, como opuesta a la música, que tiene su origen dentro

de la propia historia que acontece en la pantalla, y otras veces extrínseca, como opuesta a intrínseca[1]. Segundo, las películas a las que hago referencia son todas narrativas, tanto de tipo clásico (o «Hollywood») como moderno (o «cine de autor»), aunque no a las del tipo más extremo de estas últimas, en las que los límites de la ficción o la coherencia narrativa se fuerzan hasta su extremo[2]. Tercero, hablo aquí de la música de cine solo como un componente integrante de un film completo, y no como un género musical que puede disfrutarse en sí mismo, en formas como suites o bandas sonoras.

Algunos tipos de respuestas a nuestras preocupaciones iniciales pueden calificarse de inmediato como fuera de lugar. Por ejemplo, en cierto sentido puede decirse que la fuente de la música de cine no-diegética es su compositor, o el productor que la encarga, o el editor de sonido que la integra en el film acabado, pero esto no responde a la cuestión de dónde se sitúa o posiciona la música a la hora de entender la película en relación con el mundo ficcional presente en ella. De modo análogo, puede decirse, vagamente quizá, que la función de la música fílmica no-diegética es el realce estético de la película o, de modo más específico, la manipulación emocional del espectador o, siendo materialistas, el aumento del marketing del film y de sus beneficios adicionales. Pero ninguna de estas respuestas contesta la cuestión de cómo ha de entenderse el funcionamiento de la música en relación con la narración central compuesta de visión y sonido y, por tanto, cómo contribuye en último término al significado de la cinta.

Deberíamos señalar sin más dilación que existen dos tipos de partitura musical en el ámbito de la música cinematográfica: la primera, y más tradicional, es la compuesta específicamente para el film en cuestión, y por regla general ajustada por el compositor en la edición preliminar, escena a escena; la segunda consiste en música ya anteriormente existente elegida por el responsable, a menudo mano a mano con un asesor musical, que se aplica o une a escenas o partes del contenido. Llamemos a la primera banda sonora compuesta y a la segunda apropiada.

Podemos hacer sin más al menos dos observaciones sobre esos dos tipos de banda sonora. Primera, en el caso de las bandas que se apropian de una música ya existente, probablemente surgirá el problema de las asociaciones específicas que conlleva, que derivan de un contexto original de composición o interpretación o distribución, más que de asociaciones

generales basadas en el estilo musical o las convenciones. Segunda, en el caso de las bandas sonoras apropiadas, y a diferencia de las compuestas, la atención se centrará por regla general, y aunque resulte irónico, más en la música, tanto porque con frecuencia se la reconoce como tal y el espectador la localiza en su espacio cultural, como porque la impresión que causa el hecho de haber sido elegida, en este caso por parte del director, es mayor. A estas dos observaciones añado una tercera, más controvertida, que la discusión posterior respaldará: que la música compuesta para una película (por ejemplo, las bandas sonoras de Vértigo, o La heredera, o La ley del silencio, o La strada), tiene una función más puramente narrativa que la música preexistente apropiada por el director (por ejemplo, las bandas sonoras de La naranja mecánica, o de Barry Lyndo n, o de La última noche de Boris Grushenko, o de Muerte en Venecia).

III

Hay algunas afirmaciones de orden teórico que prevalecen en la reciente literatura sobre cine con las que estoy en desacuerdo, y lo mejor es que las señale desde el principio. Una es que la música de cine no-diegética es por regla general «inaudible», es decir, no es, ni se propone ser, oída conscientemente, ni atendida, ni que se le haga caso alguno[3]. Esto me parece decididamente falso o, en cualquier caso, falso para una amplia serie de films en los que la banda sonora llama en sí misma la atención de modo inequívoco, o exige que el espectador la escuche explícitamente si no quiere perderse algo relevante en la narración. La tesis de la «inaudibilidad» parece más cierta para lo que se llama underscoring, música a bajo volumen que sirve como una suerte de colchón auditivo para un diálogo que sigue siendo el principal motivo; o para esa música que pasa desapercibida en sentido rítmico y melódico, que ayuda a efectuar las transiciones entre escenas de tono muy diferente. Incluso aquí, cuando la música parece rondar en la penumbra de la conciencia, resulta difícil que no acabe siendo oída conscientemente, como lo refleja el hecho de que si se para nos damos cuenta de ello inmediatamente. Si la música no-diegética por regla general no se oyera, o no fuera percibida de modo consciente por el espectador, entonces no habría mucho problema de interpretación respecto a cómo entenderla en relación con el resto de elementos presentes en la película.

Pero sí que hay claramente un problema significativo a tal respecto en muchos films. Finalmente, incluso si fuera verdad que la contemplación apática de una película con fragmentos musicales relevantes tuviera lugar sin una conciencia explícita de los mismos a cargo del espectador, difícilmente se seguiría de ello que una apreciación perfecta o justificada desde el punto de vista estético tuviera que hacer igualmente caso omiso de ella.

Otra idea con cierta vigencia hoy consiste en desmentir que la presencia de lo que puede entenderse como una narración propiamente dicha –la transmisión de una historia a cargo de un agente apropiado– sea lo que caracterice esencialmente una película de ficción al uso. Una variante de esta propuesta es que tales cintas no son en realidad narradas por nadie o por nada dentro de su mundo, sino que se narran en sí mismas. Una segunda variante insiste en que esas películas se constituyen en narración solo gracias al espectador, y no contienen narración alguna aparte. Una tercera defiende no solo que es realmente el espectador quien hace de esos films una narración, sino que son los espectadores quienes se los narran a sí mismos durante la visión[4].

Rechazo el primer tipo de negación basándome en su incoherencia: si la narración pretende algo es transmitir o contar una historia mediante instrumentos que son distintos tanto de la historia que está siendo contada como de lo que se utiliza para contarla; si el film, o los procedimientos que emplea, son el instrumento de narración, entonces no puede entenderse a los mismos como su propio agente u origen. Rechazo el segundo y el tercero porque me parece que se basan en la confusión entre la tarea efectiva del espectador, comprender la historia y el significado de la película reconstruyendo o estructurando de modo activo la narración que se presenta, con la creación en sentido literal del espectador de esa narración, la que no existiría sin él. Pero esto resulta innecesariamente extravagante; nuestra responsabilidad como cinéfilos es captar cuál es la narración, para así reflexionar después sobre lo que puede significar, y no crear una narración por y para nosotros mismos. Además, si realmente fuéramos a crearla, su valor no sería, en ningún caso, el propio de la película que supuestamente intentamos entender.

Por tanto, asumo, siguiendo a Seymour Chatman[5], que si en una película de ficción hay narración, si se nos está transmitiendo una historia comprensible,

entonces hay una agencia o mente que tenemos derecho a, y de hecho necesitamos, imaginar como responsable de llevar a cabo la narración; es decir, un narrador, aunque no sea necesariamente un ser humano normal y corriente.

Existen, desde luego, alternativas a esa premisa. Como hemos apuntado anteriormente, hay quien propone que los films o procesos fílmicos son en sí mismos los intérpretes o ejecutores de la narración, no habiendo necesidad de postular narrador alguno dentro del mundo de la película, en el mismo plano que los acontecimientos presentados. Pero en adición a la incoherencia esencial señalada más arriba, esta propuesta, si es que puede hacerse, es, para cualquier narración con éxito, sencillamente menos útil desde el punto de vista interpretativo que la de la existencia de un narrador, por muy mínimamente que este se vea caracterizado. También mi respuesta a otra alternativa, la de que en muchos casos de narración cinematográfica imaginamos que nos enfrentamos de modo directo con los sucesos propios de la historia, sin imaginar que haya ningún agente que nos los presenta[6], es muy parecida: postular la agencia narrativa en el cine hace más fácil la tarea de dar cuenta de por qué nos hacemos una idea de las películas como transmisoras de historias, aunque en la mayor parte de las ocasiones lo hagamos de manera implícita.

Para aquellos que aún pongan peros a este postulado, me gustaría añadir lo siguiente. Lo que quiero decir al asignar la música no-diegética a agentes narrativos, y no a directores implícitos, puede según creo entenderse de modo que requiera, en cambio, solo la asunción de procesos narrativos o meras apariencias-de-narración. De este modo, incluso si consideramos prescindible hablar de narradores o presentadores internos en la película, seguirá existiendo el problema de si hemos de pensar en la banda sonora de un film como un elemento del proceso narrativo o un factor de la apariencia de presentación narrativa, como algo opuesto a un elemento en la construcción de la película a cargo de un director, que quedaría fuera tanto de la historia como de su narración. Esta es la cuestión sobre la que espero arrojar luz aquí.

IV

Reviso ahora la defensa de Chatman tanto de la figura del narrador cinematográfico como del autor implicado (esto es, director implicado)[7]. Chatman comienza con una apelación al lenguaje ordinario ciertamente difícil de refutar:

Resulta meridianamente claro que si las historias de los films han de ser consideradas narraciones, deben ser «narradas»… Yo diría que toda narración es por definición narrada –esto es, presentada como una narración– y esa narración… implica un agente incluso cuando este no presenta trazos de personalidad humana (115).

Si las películas narrativas están, por tanto, necesariamente narradas por un narrador, ¿de qué tipo de narrador se trata? Por supuesto, no del narrador esencialmente verbal propio de la ficción literaria estándar:

A menudo las películas no tienen algo semejante a una voz narrativa, alguien que cuenta algo. Incluso la voz en off cinematográfica se encuentra normalmente al servicio de un agente narrativo más amplio, el mostrador cinematográfico. Pero ese mostrador puede ser razonablemente llamado presentador… (113).

Las películas, a mi modo de ver, son siempre presentadas –en su mayor parte y casi exclusivamente mostradas, pero parcialmente contadas– por un narrador o narradores[8]. Llamaré al agente global que la muestra narrador cinematográfico… Un narrador cinematográfico no ha de ser identificado con el narrador de la voz en off… (133-4).

Chatman propone también que un narrador cinematográfico, que opera fundamentalmente proporcionando imágenes y sonidos, es muy análogo al presentador mudo de un diálogo en una historia corta puramente dialógica. Así, aunque en un film un contador, cuyo formato estándar es el de la voz en off, se encuentre normalmente ausente o sea secundario, un mostrador –o mejor, ya que el término cubre de modo más cómodo la información auditiva, un presentador– podrá considerarse invariablemente presente en él,

y agente fundamental de la narración. En una película, el presentador presenta, o proporciona acceso perceptivo a las imágenes y sonidos de la historia; el presentador es en un film, por tanto, una suerte de habilitador perceptivo[9]. Esta habilitación perceptiva es lo que debemos implícitamente postular para explicar cómo percibimos, incluso imaginariamente, lo que estamos percibiendo de la historia, y el modo y orden en que lo estamos haciendo. La noción de presentador, cuya misión principal es proporcionar un acceso perceptivo al mundo de lo ficcional, es sencillamente la mejor opción disponible por defecto para explicar cómo entendemos un film de ficción narrativa[10].

Al tiempo que acepto la institución a cargo de Chatman de una agencia narrativa allí donde haya narración, no secundo algunas de sus afirmaciones sobre la separación de los narradores del ámbito de la historia que están presentando. Por ejemplo, Chatman dice que «el narrador [literario], por definición no ve cosas dentro del ámbito de la historia; solo los personajes pueden hacerlo, porque solo ellos ocupan ese mundo» (120); y que «el narrador no puede vulnerar el espacio de la historia, sino que debe permanecer dentro de los límites del espacio del discurso» (123). En cualquier caso, resulta incoherente hablar de un narrador que nos ofrece una ventana o documental sobre los actos de un conjunto de individuos que él mismo considera y presenta como auténticos, y aun así insistir en que ese narrador se encuentra en un plano distinto, hablando en términos de ficción, al de aquellos, y es incapaz de una conciencia perceptiva de los mismos. Chatman confunde el plano de ficción de un narrador, que por regla general debe ser el mismo que el de los otros personajes cuyas acciones se propone contar[11], con el grado de implicación en la historia del mismo, que es variable, a menudo más bien escaso, y en casos límite ninguno[12].

Un narrador y los acontecimientos que narra deben estar en el mismo nivel de ficción, de otro modo las relaciones cognitivas entre narrador y eventos no tendría sentido. El estatus lógico de un narrador cinematográfico frente al mundo propio de una película ha de distinguirse del grado de implicación –causal, emocional, experiencial– del mismo en la historia, es decir, lo que los teóricos de la literatura conocen como la oposición entre narrador homodiegético o heterodiegético. Ser heterodiegético, un «outsider» respecto a los sucesos relatados, no lo aparta ontológicamente de esos personajes de los que se sirve para ofrecernos acceso perceptivo a los

mismos. Chatman no ve que el narrador deba por fuerza compartir el nivel de ficción de los personajes, ya que estos son para él en apariencia reales y puede aportar información sobre ellos, y esto resulta cierto ya sea para un narrador homodiegético (implicado en la historia de los acontecimientos) o uno heterodiegético (desentendido de ellos), constituyéndose respecto a esos eventos meramente en testigo o transmisor.

Me dirijo ahora a la noción del autor implícito de un film. La necesidad de este concepto es clara si partimos del hecho de que las películas, como las novelas,

presentan fenómenos de los que no se podría dar cuenta de otro modo, como las discrepancias entre lo que el narrador cinematográfico presenta y lo que el film en su totalidad implica… la narración no fiable presenta el más claro pero no el único caso de autor implícito [en una película] (130-1),

… en el cine, como en la literatura, el autor implícito es el autor intrínseco a la historia, cuya responsabilidad es el proyecto total –incluyendo la decisión de comunicarlo a través de uno o más narradores–. Los narradores cinematográficos son agentes transmisores de las narraciones, no sus creadores (132).

En pocas palabras, en el cine como en la literatura, haríamos bien en distinguir entre un presentador de la historia, el narrador (quien es también un componente del discurso) y el inventor tanto de la historia como del discurso (incluyendo al narrador): esto es, el autor implícito (133).

De este modo, debemos distinguir, en general, por un lado, al narrador o presentador de la historia y, por otro, al inventor ostensible del (la totalidad del) narrador, de la historia narrada, de la estructura narrativa, y de la integridad cinematográfica en la que todos se encuadran –a saber, el autor implícito. Este es el agente que se nos presenta como quien ha inventado, dispuesto e integrado los distintos agentes y aspectos narrativos de la narración contenida en el film, y también el resto de cosas que se requieren para hacer de una película un objeto completo de apreciación. El director implícito, dicho brevemente, es la imagen que nos hacemos de quien hace la

película –sus creencias, intenciones, actitudes, valores y personalidad– basándonos en su película tal y como la vemos en el contexto total de su creación.

Un narrador de una película presenta los acontecimientos del mundo que ella constituye desde dentro, mientras que el autor implícito al film, si es que puede decirse que presente algo distinto al film mismo, presenta su mundo, en una separación doxástica, desde una posición externa a él. Para el autor implícito, como para el espectador, pero a diferencia de lo que sucede con el narrador del film, el mundo que este conforma es ficcional, reconocido como ficcional en todos los sentidos. El autor implícito no puede estar en posición de proporcionarnos de modo directo, como con un gesto mudo de «¡miren!», la visión y audición de algo que es solo ficcional respecto a sí mismo, en concreto, los personajes y sus circunstancias; esta sigue siendo una prerrogativa del narrador o presentador de la película, que es, fundamentalmente, y a pesar de Chatman, «uno de ellos».

V

Antes de atender los asuntos que me incumben en mayor medida, afrontaré ciertos problemas nacidos de la institución general de un narrador fílmico formulada por George Wilson en su inteligente libro Narration in Light[13]. Estos problemas son los más sustanciales y los formulados más explícitamente de los que yo tengo noticia, de modo que, si pueden solucionarse, las bases de esa institución serán mucho más claras.

Una razón que Wilson ofrece inicialmente para no confiar demasiado en la existencia de un narrador cinematográfico es que este se concibe a menudo como un agente que está necesariamente observando los acontecimientos, identificando así la serie de imágenes que vemos con la experiencia visual de ese narrador ficcional. Pero esto, como Wilson inmediatamente apunta, no es necesario. La función esencial de ese narrador es la de mostrarnos lo que vamos a ver –o más en general, presentarnos lo que vamos a ver y oír–, en otras palabras, facilitarnos la percepción, aunque ficcional, de esos acontecimientos. El agente que muestra, o nos permite ver, no necesita concebirse como si él también estuviera viendo. Esto queda claro a partir del

esbozo que el propio autor hace de lo que habría de ser un narrador cinematográfico: «un ser ficcional o ficcionalizado, que se presupone cada vez que vemos la narración fílmica, que proporciona de modo continuo a la audiencia, desde dentro del marco general de la ficción, las escenas que se abren a la acción propia del film»[14].

La alternativa, por tanto, consiste en entender el narrador cinematográfico como una especie de piloto perceptual que nos guía a través del mundo de la película, y no como un observador de la misma en quien habitamos de manera oportunista.

Considerado de este modo, el narrador es una figura de ficción que en cada momento del film defiende la existencia de ciertos estados de cosas ficcionales mostrándolos a la audiencia ostensivamente; es decir, mostrándolos dentro y por medio de los límites de la pantalla. Es sin duda parte de nuestra experiencia de ver una película el que sintamos, normalmente de modo subliminal, una guía constante y una dirección externa de nuestra percepción del ámbito de hechos ficcionales predeterminados que se intenta que veamos[15].

Si formula de modo tan correcto esta alternativa, ¿cuál es el problema de Wilson? Es este: que la entidad descrita es análoga no al narrador de una novela, sino más bien a la de su autor implícito. La razón de su renuente conclusión parece ser que aunque «el estilo y maneras de esta guía –la articulación minuciosa del proceso de exhibición– manifiesta trazos de sensibilidad, inteligencia y personalidad», estos trazos son los que de modo natural adoptamos para definir la persona del director tal como se expresa a lo largo del film o, dicho de otro modo, la personalidad del autor implícito del film, no dejando, por tanto, espacio para un narrador fílmico como tal.

Esto me parece ir demasiado rápido. Primero, Wilson no proporciona razón alguna por la cual tales rasgos no podrían asignarse en ciertos casos al narrador fílmico y, en otros, al director implícito. Segundo, Wilson no tiene en cuenta que la asignación de esos rasgos al director implícito puede depender perfectamente de esa asignación, de esas mismas o diferentes características, a ese narrador, del mismo modo en que nuestra idea del autor

implícito de una novela se basa necesariamente, en gran medida, en nuestra imagen del narrador y de cómo el autor lo dirige o posiciona.

Pero en tercer lugar, y más importante, Wilson pasa por alto el hecho de que el director implícito no puede desempeñar de ningún modo el papel de guía perceptual de los acontecimientos de la película, y por tanto, a fortiori, su modo particular de hacerlo no puede ser lo que nos proporcione acceso a algunos de sus rasgos. Y esto es porque el director implicado no puede lógicamente ser quien presenta y muestra sucesos que son ficcionales respecto a él. Es decir, si imaginamos a alguien que nos proporciona acceso a esos sucesos, ese alguien no puede por coherencia ser el director, en ninguna de sus acepciones. Sin duda alguna, el director puede presentar representaciones de esos sucesos, esto es, las tomas o imágenes cuya totalidad constituye el film, pero no puede ofrecernos la visión ni la audición de esos sucesos en sí mismos[16]. Si permitiéramos que fuera, sea como fuere, un agente narrativo presupuesto, subrogado, por el proceso de narración, y que estuviera situado ficcionalmente en el mismo nivel que aquello que nos narra, entonces esta dificultad desaparecería.

Una cuarta razón, emparentada con lo anterior, por la que el director no puede llevar a cabo la tarea del narrador cinematográfico en esta conexión es la siguiente. A menudo queremos no solo atribuir ciertos rasgos de carácter, sensibilidad o psicología a algún agente conectado con el film, sino, de modo más específico, hacer suyas ciertas actitudes o ideas respecto a la historia que se está revelando. Pero el director no se encuentra en la posición cognitiva adecuada para hacerlo; es decir, él no tiene realmente actitudes o ideas respecto a los personajes o sucesos ficcionales que constituyen la historia, pues sabe que son puramente ficcionales[17].

Sospecho que Wilson es incapaz de encontrar un lugar para el narrador cinematográfico, y por ello subestima las razones para hacerlo, porque confunde veladamente los mecanismos o posibilidades al servicio de un director como creador de una representación, y los que están bajo las órdenes de un guía perceptual imaginario al mundo que esa representación convierte en ficcional[18]; pero en realidad son diferentes, y los modos en los que operan para dirigir nuestra experiencia como espectadores difiere también. El narrador fílmico nos permite percibir en primer lugar esta persona, después esa otra, en tal o cual situación aparente, durante cierto

tiempo, de modo más o menos claro, etc., maneras todas de mostrar que pueden proporcionarnos ciertas impresiones de las actitudes o motivaciones de quien las muestra; el director elige y presenta los eventos profílmicos que han de ser filmados, decide las distancias de la cámara y los movimientos necesarios de las tomas, determina su luz y amplitud, las ordena de una cierta manera, etc., y en último término compone una narración de un cierto tipo, con un cierto tipo de narrador implícito, maneras todas de hacer que pueden darnos una impresión de la personalidad o ideas del creador. Pero la imagen que nos formamos de una agencia o inteligencia narrativa a partir del modo en que lleva a cabo su tarea principal de facilitador de la percepción, no necesita coincidir con la idea que nos formamos del creador humano del film, partiendo del modo en que cumple las exigencias propias de su realización efectiva[19].

Curiosamente, Wilson admite que podamos imaginar una película en la que tuviéramos

razones para distinguir entre un narrador fílmico voyeur y un satírico director implícito. En ese caso, habría mucho de una personificación de la manera en la que se muestra la acción y mucho de un contraste entre la personificación y lo que implican sobre las ideas del director para motivar su identificación [la del primero] como narrador[20].

Pero en mi opinión, la misma posibilidad de este tipo de divergencia aplica y presupone la diferencia lógica de las funciones del narrador fílmico frente a las del director implícito, incluso si en la mayor parte de las películas, a diferencia de las que Wilson alude, los rasgos personales atribuibles a quienes respectivamente desempeñan los dos roles tienden a coincidir[21].

Tal y como hemos visto, Wilson se cuestiona si toda narración cinematográfica estándar debe entenderse como si implicara un narrador implícito distinto del director. Él sostiene que en las películas gobernadas por los paradigmas clásicos de transparencia, que abarcan a casi todos los films narrativos, vemos los eventos ficcionales simplemente por nosotros mismos, considerando que sus hechos son lo que vemos que son. Pero en mi opinión, esto elude la cuestión de cómo vemos lo que estamos viendo, por

muy fidedigno o no que resulte ser. En cualquier caso, si lo que hacemos con esta cuestión no es sencillamente dejarla de lado, entonces la única respuesta satisfactoria a la misma es que tal o cual cosa nos está siendo mostrada por un cierto agente, de un modo quizá inespecífico. Es decir, postular, aunque sea muda, una agencia que nos está ofreciendo una visión tras otra –una agencia con ciertos poderes, motivaciones y limitaciones– parece algo irremediable si hemos de justificar nuestra consideración de algo como ficcional en el ámbito del film, gracias a las imágenes en movimiento, que son la única cosa ante la cual, literalmente, estamos. No es suficiente decir solo que en el caso de la película de ficción se nos hace visible el mundo del film, añadiendo quizá que existe una convención en tal sentido. El sentido común –aunque un sentido común al servicio de la comprensión imaginativa de la ficción– exige una respuesta a cómo es que un mundo se nos hace visible; una exigencia, parece, que solo se ve satisfecha por la asunción de una agencia responsable de ello.

Podemos aún intentar evitar esta conclusión adoptando la siguiente perspectiva: parece, efectivamente, como si se nos estuviera mostrando tal o cual cosa, desde una cierta perspectiva, por un agente dentro del mundo de la película, con ciertos poderes para proporcionarnos ciertas visiones de ese mundo, pero no necesitamos asumir que existe tal agente. Pero de este modo lo que hacemos es llegar a una distinción sin aportar una diferencia. Si nos parece como si se nos estuviera siendo mostrada tal o cual cosa, ¿no estaremos imaginando que se nos está mostrando tal o cual cosa y, por tanto y finalmente, que hay algo en el plano de la imaginación que está realizando esa tarea? Yo así lo mantengo.

VI

Que la música no-diegética sirve regularmente para presentar la narración de una película es algo en lo que los teóricos parecen estar de acuerdo:

> La narración no se construye únicamente con medios visuales. Con esto quiero decir que la música funciona como una parte del proceso que transmite información narrativa al espectador…[22]

La voz en off es solo uno de los muchos elementos, incluyendo la banda sonora, los efectos de sonido, la edición, la iluminación, etc., a través de los cuales se narra el texto cinematográfico[23].

Desde el momento en que reconocemos hasta qué punto la música fílmica modela nuestra percepción de una narración, ya no podemos considerarla incidental…[24]

Otra idea ampliamente compartida es que aunque el propósito principal de la música no-diegética sea presentar la narración, puede haber perfectamente otros propósitos. Aquí tenemos un claro apunte representativo de la multiplicidad de objetivos de la música cinematográfica:

No hay una y solo una función que la música puede llevar a cabo en relación con las películas. Aaron Copland apunta cinco funciones genéricas: crear un ambiente, destacar los estados psicológicos de los personajes, proveer de un trasfondo, proporcionar un sentido de la continuidad, mantener la tensión y culminarla con una idea de cierre. Estas categorías no han de ser necesariamente exclusivas, ni tampoco agotan la gama de funciones que la música puede realizar en el cine[25].

No es de extrañar que me complazca unirme a este doble consenso: la música fílmica sirve con frecuencia a la narración, pero hay toda una gama de otras funciones que a veces también realiza. Lo que me interesa demostrar, en todo caso, va más allá de esas dos sabias afirmaciones heredadas. Se trata de que la división más importante en el ámbito de la música cinematográfica tiene que ver con la asignación de responsabilidad que el espectador le adjudica, es decir, la agencia que quien la ve establece, normalmente de modo implícito, como responsable de la música que oye. A fin de cuentas resultará que hay una coincidencia aproximada entre la música fílmica a la que intuitivamente otorgamos valor narrativo y la música fílmica para la cual defendemos un narrador cinematográfico interno responsable de ella; y entre la música fílmica a la que no otorgamos ese valor narrativo y la música fílmica que asignamos implícitamente y de modo directo al director implícito.

Aunque, ¿cuándo podemos decir que la música de una película tiene valor narrativo?, ¿cuándo la música no-diegética funciona de modo narrativo? Para poder responder a esta pregunta debemos hacernos con un criterio viable de narración, o de las acciones que caen dentro del ámbito propio de un narrador. Para intentar dar con ella, sería útil tener ante nosotros una lista de las diversas funciones que críticos o teóricos han observado que la música cinematográfica desempeña.

Estas funciones incluyen: (1) indicar o revelar algún aspecto de la condición psicológica de un personaje, incluyendo estados emocionales, rasgos de su personalidad, o ideas específicas, como cuando la música nos informa de que la heroína está feliz, o de que el héroe se acaba de dar cuenta de quién es el asesino; (2) modificar o matizar cierta atribución psicológica a un personaje que ya ha sido justificada independientemente gracias a otros recursos fílmicos, como cuando la música nos dice que el dolor de un personaje por una pérdida es profundo; (3) subrayar o corroborar ciertas atribuciones psicológicas a un personaje que ya han sido justificadas independientemente por otros recursos fílmicos, como cuando la música enfatiza algo sobre una situación en la pantalla que ya era claramente evidente; (4) expresar algún hecho o estado de cosas en el mundo del film diferentes al estado psicológico de un personaje, por ejemplo, que ha ocurrido cierto suceso terrible fuera de la pantalla; (5) anunciar la evolución dramática de una situación representada en la cinta; (6) idear una atmósfera apropiada a una historia, atribuible a una escena como totalidad; (7) dotar al espectador del sentido de que los hechos que acontecen en la película son más importantes que los de la vida cotidiana, magnificando las emociones, incrementando su interés, haciendo su valor más profundo; (8) sugerir al espectador el modo en que el presentador de la historia considera algunos aspectos de la misma o cómo se siente ante ellos, por ejemplo, con actitud comprensiva; (9) sugerir al espectador cómo ha de considerar o sentirse ante algunos aspectos del contenido, por ejemplo, con compasión; (10) dotar al film o a sus partes de ciertas propiedades formales, como coherencia, sentido, continuidad, cierre; (11) inducir de modo directo en los espectadores la tensión, el miedo, el recelo, la relajación, la alegría u otros estados cognitivos o afectivos similares; (12) hipnotizar o fascinar al espectador, de modo que se facilite su implicación emocional con un mundo de ficción frente al cual de otro modo podría experimentar resistencia; (13) distraer la atención del espectador de las características técnicas de la película en tanto

artefacto elaborado, una preocupación que le privaría de su inmersión en la narrativa fílmica; (14) la expresión a cargo del director de una actitud hacia, o su visión de, la historia de la ficción o un aspecto de la misma; (15) embellecer o enriquecer la cinta en tanto objeto de apreciación.

Sin que haga falta decidir entre cada una de esas funciones cuáles han de considerarse propiamente narrativas y cuáles no, basta con reconocer que algunas lo son de modo inequívoco, al tiempo que otras no. Lo que haré es analizar una serie de sugerencias referentes a cuál puede ser el criterio de narratividad en relación con la música no-diegética, juzgándolas ante el trasfondo de esta suma de funciones aludidas arriba, algunas de las cuales contarían como narrativas, otras claramente no, y otras detentarían un estatus que solo puede establecerse claramente una vez se haya adoptado una opción dada.

Un criterio posible es este: (C1) ¿parte la música, o está al servicio, de la agencia que imaginamos que nos está proporcionando las imágenes y sonidos pertenecientes al mundo del film? Si es así, entonces la música puede ser considerada parte propiamente dicha de la narración, y ser asignada al narrador cinematográfico. Quizá una formulación equivalente sea: (C2) ¿la mente de la que pensamos que nos proporciona la música es la misma que la que se encarga de contar la historia –como opuesta a la que se encarga de concebir el film–? Si es así, entonces la música puede considerarse parte de la narración, y ser asignada al narrador cinematográfico[26].

Aunque piense que esos criterios apuntan en la dirección adecuada, hay un problema evidente en ellos, en tanto esperamos que nos sirvan de guía, especialmente en casos difíciles. Y el problema es que se parecen de modo alarmante a aquello que se proponen analizar o discernir, concretamente, si un uso particular de una música no-diegética es narrativo o no. Así, si no estamos seguros de si una entrada musical dada está funcionando de modo narrativo, vamos a seguir casi igualmente inseguros de si deriva del agente narrativo del film. Por tanto, sería deseable tener otro rasgo distintivo, si pudiéramos descubrirla, cuya diferencia conceptual respecto a la idea de narración en funcionamiento fuera más grande que la de C1 o C2.

Tal rasgo puede ser el de marcar una diferencia en la narración. En vez de apelar directamente a la intuición de una conexión de la música con un narrador interno, podemos hacerlo a la noción de hacer-ficcional, o generar verdades de ficción, dentro de una película. Un criterio de que la música no-diegética tiene función narrativa y que, por tanto, se le puede atribuir a un agente narrativo, podría ser la siguiente: (C3) la música convierte algo en cierto en sentido ficcional –cierto en la historia que se nos cuenta– que de otro modo no lo sería, o no en el mismo grado o con la misma claridad. Una versión contrafactual de esta posibilidad quizá resulte más clara: (C4) ¿quitar la música de una escena cambiaría el contenido que representa, es decir, lo que hay de ficción en ella, o solo cambiaría el modo en que la escena afecta a los espectadores? Si se da lo primero, entonces la música es un aspecto de la narración; si es lo último, no.

Debemos discutir de modo breve qué significa que algo sea ficcional en el marco de una obra de ficción como el film narrativo. Algo es ficcional en una película, según una reciente y muy elaborada tesis, si es imaginado que es el caso por los espectadores que quieren entender la película de forma adecuada en la experiencia del film[27]. Por tanto, lo que hace de algo –de una afirmación sobre el mundo de la película– algo que ha de imaginarse durante la proyección del film son las características perceptivas del mismo, un objeto público, entendido como un instrumento para guiar la imaginación.

Cuando simulamos de acuerdo tanto con los rasgos de los elementos artísticos como con los principios que asumimos de modo tácito que sirven normalmente para fomentar la imaginación en una forma artística particular, nos vemos envueltos en la creación de mundos imaginarios, mundos en los que las cosas son simuladamente o ficcionalmente así. El mundo de ficción propio de una obra de arte representacional, a diferencia de una ilusión o una fantasía, es como es porque las características de los medios asociados a ella –texto, lienzo, cinta–, si se entienden apropiadamente, son del modo que son; no todo depende de quien imagina. Esos medios, gracias a su existencia y naturaleza, generan verdades de ficción independientemente de lo que cada espectador pueda elegir imaginar.

¿Qué significa para una proposición ser ficcional, o verdadera en un mundo de ficción, respecto a una obra de arte concreta? Simplemente que hay una prescripción de imaginarla, una prescripción oculta en las características del

artefacto que sirve como un instrumento para imaginar, y cuya fuerza deriva de las convenciones subyacentes para construir obras del tipo en cuestión. Lo ficcional presenta, por tanto, una dimensión normativa ineludible: es lo que ha de ser imaginado en un contexto concreto, no simplemente lo que puede ser imaginado.

Por ejemplo, en Ciudadano Kane, la imagen de Orson Welles en la pantalla como un hombre corpulento hace ficcional que Charles Foster Kane es un hombre corpulento también; las tomas iniciales –una serie de fundidos–, que tienen un cierto contenido visual, convierten en ficción que al comienzo de la historia nos están mostrando la residencia de Kane, Xanadu, desde la distancia y el misterio al mismo tiempo, para hacerlo después con un recorrido progresivamente más cercano; la voz de Ray Collins diciendo ciertas cosas en la banda sonora que acompaña la escena en el apartamento de Susan Alexander convierte en ficción que el personaje de Collins, Jim Gettys, amenaza a Kane; el modo en que la toma de Kane muriendo está secuenciada en relación con otras que se entienden como un flashback a su infancia, convierte en ficcional que la última palabra de Kane, «rosebud», se refiera a su añorado y viejo trineo, etc. Desde luego, la mayor parte de la creación de estas verdades de ficción será indirecta, dependerá de las distintas convenciones del medio en acción y de otros aspectos considerados provisionalmente como ficcionales, y por ello la mayor parte de nuestro conocimiento de esas verdades de ficción será inferencial. Algunas veces, lo que la narración de un film convierte en ficcional resulta irrelevante –aunque también lo contrario– respecto a lo que en primera instancia parece suceder; los narradores poco fiables, desinformados o reticentes constituyen también, aunque con menos frecuencia que en literatura, una posibilidad digna de mención.

Aplicando esta idea a la cuestión de la narratividad en la música de cine, la cuestión se convierte en si una entrada musical concreta genera, contribuye a generar o, como mínimo, sirve para respaldar una verdad de ficción en la escena a la que acompaña. De este modo, cuando la música cinematográfica se vea interpretada a la luz de una serie de convenciones dominantes en el medio y en el contexto narrativo que la rodea, mostrando que un personaje tiene miedo o recuerda un incidente del pasado, o que un hombre ha sido ejecutado o que se ha alcanzado un acuerdo, o que una situación es peligrosa

o está llena de esperanza, allí donde esas cosas no estén ya claras, o no de modo tan definitivo sin la música, claramente contaría como narrativa[28].

Deberíamos tener en cuenta que la música no-diegética puede generar, sin duda, verdades de ficción incluso si solo atendemos a ella de modo imperfecto, o de manera no del todo consciente mientras está presente. Y lo hace, por ejemplo, induciendo a un espectador a percibir una escena como llena de peligro, incluso si no es consciente de lo que hace que tenga esa percepción. A pesar de todo, si esa percepción imaginaria se produce de modo fiable en espectadores adecuados y no se ve condicionada por aspectos posteriores de la narración, entonces puede ser ficcional que esa escena está llena de peligro, aunque el resto de los indicadores narrativos sean insuficientes para corroborarlo y el espectador jamás se dé cuenta de que es la música de fondo la que efectivamente lo está haciendo.

VII

Es tiempo de examinar una serie de ejemplos ilustrativos de la música de cine. Comienzo con algunos cuyo funcionamiento como narración es obvio, y que se ajustan como era de esperar al criterio de hacer-ficcional propuesto anteriormente. Después analizaré otro tipo de ejemplos, que presentan un tipo diferente de narratividad, y muestran cómo pueden catalogarse igualmente siempre que adoptemos una formulación más amplia del criterio. Finalmente, me ocuparé de películas que contienen música no-diegética que no puede, ya sea bajo ese criterio u otro, entenderse cabalmente como narrativa. En esas películas la música sirve, por el contrario, a otros tipos de interés artístico, que pueden atribuirse inequívocamente –tal y como defenderé– al director implícito.

Uno de los casos más claros de uso narrativo de una banda sonora en una película sobradamente conocida aparece en el éxito de Steven Spielberg de 1975, Tiburón. Tengo en la cabeza el motto del «tiburón» ideado por el compositor, John Williams. Este consiste en un ostinato que alterna notas graves en staccato con el intervalo de un segundo –una especie de sierra musical–. El motto tiene una función indiscutiblemente informativa, en concreto la de indicar la presencia de un tiburón. Es cierto que hay otro

indicador, en este caso visual, de su presencia con tomas ocultas desde la perspectiva de la costa, en la línea del agua o ligeramente debajo de ella. Pero esta indicación no tiene un significado unívoco, ya que a veces se emplea cuando no hay tiburones alrededor. El motto musical «tiburón» es el único significante fiable de la presencia del animal, de ahí que tenga la función ineludible de comunicar un hecho. Por consiguiente, resulta obvio que la presencia de ese motto en un momento concreto de la banda sonora es lo que hace ficcional que el tiburón, aunque aún no se le vea, se encuentra cerca de lo que está a la vista.

La inquietante música de David Raksin para la película de Otto Preminger Laura proporciona otros ejemplos de uso narrativo incuestionable de la música de cine. El tema «Laura», que aparece primero de modo diegético en un magnetofón en el apartamento de la heroína aparentemente (aunque no en realidad) asesinada, domina la representación de los recuerdos del escrupuloso Waldo (Clifton Webb) sobre los primeros días de su relación con Laura (Gene Tierney), e inequívocamente expresa el placer que sentía en su compañía. Posteriormente se nos ofrecen inquietantes versiones de «Laura» mientras el detective McPherson (Dana Andrews), solo en el apartamento de Laura, contempla el retrato de Laura sobre la chimenea; después esta entrada musical culmina de modo inquietante, revelando o confirmando la frustración de MacPherson con su investigación. La entrada musical más llamativa, a la que se hace referencia frecuentemente en los escritos sobre música cinematográfica[29], es una rara versión del mismo tema interpretado al piano pero grabando solo los armónicos del impacto de cada nota. Esto se escucha mientras McPherson observa el retrato de Laura por segunda vez, antes de emborracharse y caer dormido, y sugiere la influencia fantasmal que Laura está empezando a ejercer sobre su débil mente. En cada uno de los casos precedentes podemos entender plausiblemente la música como haciendo, o contribuyendo a hacer, ficcional algo en la historia: que Waldo se deleita con Laura de un modo exagerado, que McPherson se siente (en primera instancia) casi derrotado por completo frente al caso, y que el propio McPherson (después) sucumbe al embrujo del espíritu de la ausente.

Otra película rica en signos narrativos en teoría indiscutibles es Taxi Driver, de Martin Scorsese. En relación con una escena en la que Travis (Robert De Niro), el protagonista semipsicópata del film, tiene que marcharse con su taxi desde el lugar de Manhattan donde trabaja una chica de la que se ha

encaprichado y volver al sucio desorden de la ciudad, un crítico escribe que «aquí la música revela que los pensamientos de Travis no están en la calle, sino con Betsy (Cybil Sheppard)». Y sobre la propia melodía de saxofón, sensual, con aire de blues, que representa a Betsy en la mente del taxista, el mismo comentarista dice: «La visión de Travis de la feminidad que implica esta música resulta decididamente erótica»[30]. De este modo, la música de Barnard Herrmann no sirve solo para informarnos sobre la situación mental de Travis, o para reforzar otros elementos de la película que describen su psicología, sino que, más bien, pasa a hacer ficcional en el film la situación mental concreta del protagonista en un momento determinado.

Hablando sobre la escena de la lucha de cuchillos en Rebelde sin causa de Nicholas Ray, Nöel Carroll apunta lo siguiente: «El carácter difícil, inestable de la música [de Leonard Roseman] sirve para caracterizar la confusión psicológica –la combinación de represión y alivio explosivo– sobre la que se centran la escena y la película»[31]. Si Carroll está en lo cierto, la música de esta escena, que ya intuitivamente nos parece un aspecto de su narración, sirve para confirmar como deseada una verdad de ficción referente al carácter particular, exageradamente voluble, de la confusión que aflige a los jóvenes protagonistas. Otro instructivo ejemplo de Rebelde sin causa sucede más adelante, y consiste en un montaje de llamadas telefónicas a dos entre varios adultos referentes al paradero de los jóvenes. Este montaje se ve respaldado por una tensa música no-diegética, que reemplaza el diálogo que normalmente habría de oírse, queriendo de este modo decir que las conversaciones, sea cual sea su contenido específico, están llenas de preocupación.

El comienzo de La ley del silencio de Elia Kazan proporciona otro ejemplo esclarecedor. Una toma general de los muelles de la ciudad, que marca la línea del océano en la lejanía, da paso a una escena callejera en la que Terry, el estibador (Marlon Brando), se convierte en el foco de atención. La banda sonora con aire de jazz de Leonard Bernstein se compone en ese instante de un toque de tambor adornado de detalles de saxofón. En la calle que oscurece, Terry lanza un grito a la ventana de su amigo Joey, para convencerle de que suba al tejado a recuperar una de sus palomas; allí, sin que él lo sepa, hay dos hombres esperándolo. Después de que Terry libere a la paloma a la que ha estado sujetando y asegure a Joey que se le unirá al instante, la música se hace poderosa, agresiva e insistente, sus ritmos más

sincopados. Nos telegrafía que algo malo le espera, que los hombres que se vislumbran en la azotea buscan problemas; podríamos decir que la música prefigura la muerte de Joey, empujado desde el tejado por unos ma-tones a las órdenes del corrupto jefe del sindicato, aunque sin definir de modo preciso qué es lo que va a suceder. La señal es claramente narrativa, así como claro es que convierte en ficción que Joey está en peligro, incluso antes de que se marchara de la ventana para su fatal visita a la azotea.

Más tarde, después de que el jefe le diga a su mano derecha Charley que ponga firme a su hermano Terry o si no… aquel se marcha de la sede del sindicato para hacer algo, no sabemos qué. En este instante la música de Bernstein se hace dramática y tensa: una serie de notas ascendentes a cargo de los metales que conducen a una explosión rítmica, un conjunto que se oye dos veces. La entrada musical aquí supuestamente nos transmite el confuso estado en el que se encuentra Charley, frente a la necesidad de mantener a raya a su descarriado hermano, que está amenazando con hacer lo correcto: una mezcla de enfado, culpa y angustia. Si esto por sí solo no hace ficcional que ese es el estado en que se encuentra Charley, la entrada contribuye ineludiblemente a hacerlo así. Un fundido lleva directamente a la célebre conversación entre los dos hermanos en la parte trasera de un taxi.

Consideremos, por último, la secuencia final de La strada de Fellini. Habiendo abandonado hace cinco años a su antigua ayudante, la infantil Gesolmina, después de que ella se hiciera demasiado débil y triste como para trabajar, el fortachón Zampano descubre, accidentalmente, qué ha sido de ella. Esa tarde actúa mecánicamente, se emborracha, comienza a dar gritos; entonces se va a la playa, que nos recuerda dónde se había hecho con Gesolmina, y su empobrecida familia. Entra en el agua, sale, mira al cielo con miedo, entonces comienza a vociferar y coger puñados de arena, en la cual se había arrojado presa de la desesperación. En este instante el tema «La strada» despeja cualquier duda sobre aquello de lo que Zampano se lamenta: la pérdida de Gelsomina y su inocente amor.

VIII

Convertir algo en ficcional dentro del marco de una película es, sin lugar a dudas, una condición suficiente para determinar el valor narrativo de un fragmento de música. ¿Pero es también una condición necesaria? Aunque proporcionar las verdades de ficción básicas de una historia pueda ser la actividad esencial de un narrador, hay también otras que constituyen de modo semejante un paradigma de narración. Una es poner de manifiesto las actitudes o sentimientos del narrador hacia la historia presentada, en virtud de cómo se produce esa presentación; otra es invitar al espectador a adoptar ciertas actitudes o sentimientos hacia la historia presentada. En otras palabras, además de dar acceso de una manera particular a los estados ficcionales de cosas que constituyen una historia, un narrador generalmente manifiesta actitudes en relación con los estados de cosas a los que se proporciona acceso, y con ello sugiere al narratario unas actitudes que bien puede adoptar. En literatura, por ejemplo, el narrador normalmente nos cuenta lo que sucedió; gracias a su modo de hacerlo, revela, sabiéndolo o sin saberlo, su visión de esos hechos, y también sugiere, de modo explícito o implícito, cómo deberíamos ver lo que nos ha contado[32].

Por supuesto, parece claro que tales efectos narrativos se consiguen a menudo mediante una música no-diegética apropiada: la música nos dice cómo considera el presentador de la historia los sucesos presentados, o también cómo le gustaría que nosotros los consideráramos. Pero aparentemente esto no es cuestión de establecer, matizar o incluso confirmar un estado de cosas ficcional en la historia. Así que, a la luz de ello, ¿puede mantenerse como rasgo definitorio de la narratividad musical su capacidad para crear ficción?

Yo así lo creo. Hemos de trazar una distinción entre lo que es ficcional en la historia del film y lo que es ficcional en el mundo del film, siendo la segunda una noción más amplia que la primera. Lo que hay de ficcional en una película incluye, además de los hechos que forman la historia, los hechos que derivan de su narración a cargo de ese especial, y a menudo inadvertido, agente ficcional conocido como narrador. Todo esto se encuentra aún dentro de la esfera de la ficción, es decir, de las proposiciones que ha de imaginar un espectador para entender una película. La historia del film consiste en lo que hay de ficcional en los personajes que aparecen en la acción; el mundo de la película incluye, también, lo que es ficcional sobre el narrador, en

relación tanto con la historia narrada como con la audiencia que esa narración implica[33].

Volviendo a la música cinematográfica, la interpretación plausible de ciertas entradas no-diegéticas a menudo no supone que esté convirtiendo algo en ficcional en el marco de la historia, sino que convierte en ficción o bien que el narrador cinematográfico tiene cierta actitud o sentimiento frente algún acontecimiento que nos es presentado, o bien que el narrador anima a los espectadores a adoptar tal actitud o sentimiento hacia ello. En cualquiera de los dos casos la narratividad musical estará en relación con el hecho de que la música convierta algo en ficción, solo que en este caso hay un hacer ficcional en el mundo del film, frente al hacer ficción en la historia que ese mundo incluye. Algunos ejemplos nos servirán para aclarar esta visión más global de la narración musical en términos de hacer de algo ficción.

En La sombra de una sospecha, de Alfred Hitchcock, la música funciona narrativamente, particularmente en los momentos en que se inmiscuye un pequeño fragmento del vals «La viuda alegre» de Lehar, aludiendo a los «Crímenes de la viuda alegre», que son centrales para la trama. Oímos a ciertos personajes cantando o tarareando la melodía durante la película: estas ocurrencias son, por supuesto, diegéticas, pero la melodía se oye ya, aunque de forma alterada, en la música inicial de Dimitri Tiomkin, que acompaña a una elegante toma de parejas bailando un vals. Pero después hay dos importantes ocurrencias no-diegéticas. Primero, algunos compases del tema del vals en la entrada musical que acompaña al saludo de la familia al tío Charlie en la estación del tren, para luego dirigirse a su automóvil para llevarlo a casa: una toma del grupo dirigiéndose hacia la cámara se rectifica finalmente de modo que ante nosotros solo queda el tío Charly, y es entonces cuando se oye el fragmento de la melodía. Segundo, hay una presencia más destacada del tema cuando tío Charlie da a la joven Charlie un anillo de esmeraldas, y ella se da cuenta inmediatamente de que está ya grabado en su interior con las iniciales de alguien desconocido. En ambos casos, la música supuestamente sirve para comunicar algo al espectador sobre la identidad de tío Charlie, relacionándolo de un modo aún inexplicado con la imagen del vals presentada al comienzo.

¿Pero convierte esa música, o incluso contribuye a convertir, algo en verdadero en la historia del film como tal, algo que de otra manera no podría

ser? No está claro que lo haga. Considerando solo los dos candidatos más obvios, ni la entrada musical hace verdad –incluso vista retrospectivamente, cuando se entiende que una conexión con la melodía de Lehar introduce también una conexión con los asesinatos de la «Viuda alegre»– que tío Charlie es el asesino; ni la segunda tampoco, a saber, que la joven sospecha de él. La razón es que esas verdades de ficción están de sobra probadas, y de modo independiente, por otros elementos de la película[34].

Entonces, ¿qué es lo que pueden estar haciendo? Sugiero que la primera entrada musical hace ficcional que el narrador está insinuando indirectamente algo sobre la identidad del tío Charlie, y que la segunda convierte en ficcional que el narrador está, incluso aquí de manera más directa, relacionándolo con algún suceso luctuoso de su pasado, aunque en ese instante los espectadores no tengan idea de lo que pueda ser. La segunda entrada funciona, además, como la sugerencia del narrador de que hay una conexión psíquica profunda entre el tío y la joven, una relación cuya equívoca actitud moral subsiguiente, al tratar con un familiar tan cercano de quien ella sabe que es un asesino fugitivo, parcialmente confirma[35]. En todo caso, el estatus de esas entradas musicales como narrativas quedaría restablecido si se las disfrazase de lo que es hecho ficción no en la historia como tal, sino en las actitudes o acciones del narrador respecto a los espectadores.

¿Pero qué hay de la peculiar en la imagen de las parejas bailando el vals que encontramos en los títulos, que hace referencia de modo no-diegético e indefectible a tres aspectos cruciales de la historia? En cada caso la imagen se superpone sobre la acción que ya está ante nosotros, la cual continúa debajo. La primera ocurrencia se sitúa tras el encuentro entre tío y joven a propósito del anillo, mientras la joven se marcha a lavar los platos de la cena, dejando a su tío a solas en la pantalla. La segunda tiene lugar por la noche en la biblioteca de la ciudad, cuando la joven Charlie, después de leer lo que cuenta el periódico sobre los asesinatos de la «Viuda alegre», se levanta, casi tambaleándose, mientras la cámara sube y se aleja de ella. La tercera y última ocurrencia se produce justo mientras el tío Charlie cae para morir debajo de las ruedas de una veloz locomotora.

La primera y la segunda pueden interpretarse como la muestra a cargo del narrador de los contenidos mentales del personaje que en ese momento está

en pantalla; en el primer caso es la meditación del tío Charlie sobre su identidad oculta; en el otro, que su sobrina se da cuenta de ella. Pero además de ser implausible porque no refleja los matices emocionales muy distintos con los que tío y sobrina contemplan esta identidad, este tipo de interpretación parece no resultar válido para la última ocurrencia, en la que la atribución a un aterrorizado y próximo a desaparecer tío Charlie de un pensamiento reflexivo sobre su pasado debilita la credibilidad del punto de ruptura.

Esto sugiere que la imagen recurrente del vals debería entenderse como una forma de comentario del narrador: lo emplearía el narrador cinematográfico en momentos cruciales para subrayar de un modo intencionadamente discordante –pues lo consigue a través de la elegancia e inocencia del vals– la terrible identidad del tío Charlie. Por tanto, lo que se hace ficcional gracias a estas entradas musicales no es que el tío Charlie es el asesino, sino que el narrador está haciendo referencia a esa realidad tanto antes como después de que lo demuestre la narración.

Rebelde sin causa, de Nicholas Ray, nos proporciona otro ejemplo cuyo análisis nos servirá para aclarar nuestro objetivo. La escena inicial se abre con un cuartel de policía, donde tres jóvenes cuyas vidas se entremezclarán de manera inmediata se encuentran por separado en problemas. De repente Jim Stark (James Dean), que ha estado hablando con un compasivo abogado, rompe a golpear y dar patadas a una mesa de despacho, siguiendo el consejo explícito de aquel. Al concluir su arrebato surge brevemente una música disonante. Esto sin duda añade tensión a la escena, ¿pero contribuye a definir de algún modo el mundo de ficción? Que Jim se siente loca y furiosamente frustrado es algo que queda completamente establecido gracias a lo que el facilitador perceptual de la película nos ha hecho posible ver y oír acerca de su enfado. Entonces, ¿qué hace la música allí, que sin duda parece poseer fuerza narrativa, en términos narrativos?

Quizá sea esto: sirve para expresar la fenomenología de los sentimientos de Jim, proporcionando a los espectadores acceso a la cualidad de su arrebato desde dentro, actuando como suplemento del acceso que los datos perceptuales ordinarios nos proporcionan desde fuera. Supongamos que es así. Entonces, por un lado, entenderíamos esto como un modo sutil de hacer ficcional la historia, concretamente haciendo ficcional que la cualidad de los

sentimientos del enfado de Jim era precisamente tal y cual –la cualidad que expresa la entrada musical en cuestión–. Por otro, esto podría entenderse igualmente bien como un hacer ficcional que no alude a Jim, cuyo estado emocional se encuentra quizá ya de sobra probado por otros indicadores presentes en la escena, sino que apunta a la actitud del narrador hacia la audiencia. Es decir, quizá el valor de la entrada sea que el narrador está invitando a los espectadores a compartir, y no solo observar, lo que Jim está sintiendo, animándoles también a sentir compasión por él. En otras palabras, la narratividad de esta entrada musical puede radicar en definir el mundo de ficción propio del film, incluyendo tanto al narrador como a la historia narrada, y no el mundo de la historia per se.

Consideremos ahora el uso ordinario de la música de trasfondo para crear la atmósfera de una escena, aunque sin atribuir estado mental alguno a ningún personaje en su interior. ¿Se puede decir que haya algo en la película que convierta en ficción? En ciertos casos en los que se crea una atmósfera apropiada, es decir, una atmósfera que parece coincidir con el modo en que la historia se cuenta con otros medios, lo que se hace ficcional puede ser que el narrador quiere que el espectador asuma una actitud o estado mental particular al tiempo que se le presentan ciertos acontecimientos para su percepción. En algunos casos, sin embargo, allí donde la atmósfera creada no se corresponde con el estilo o tono de la narración ya establecidos, entonces incluso la generación de ficción indirecta puede estar ausente. La creación musical de un estado de ánimo habrá de entenderse entonces no como acción narrativa, sino como orientada a afectar de manera inmediata al espectador de un modo que no alcanza resultado ficcional final alguno. Allí donde la música no-diegética añada su atmósfera a una escena sin convertir nada en ficcional en el ámbito de la película, produciendo simplemente un estado de ánimo en el público, parece que la responsabilidad de ello, como de otros elementos no narrativos, puramente compositivos del film, debe recaer sin lugar a dudas en el director implícito.

La profundización en la posibilidad interpretativa que acabamos de abrir –achacar la responsabilidad de entradas musicales al director implícito y no al agente narrativo de la película– será el objetivo del resto de este ensayo. Pero antes de dirigirme a ello, concluiré esta sección con una breve mirada a los usos narrativos de música no-diegética en Vértigo, de Alfred Hitchcock. Este film presume de tener quizá la más importante de las bandas sonoras

clásicas, y su importancia como film se debe, en no poco, a esa banda y al modo magistral en que esta se integra en él en casi todos los sentidos. El interés y la sofisticación intrínsecos a esta banda sonora, obra de Bernard Herrmann, ha sido muy discutida; pero lo que resulta sorprendente de ella en el contexto de la película es la relevancia de la carga que soporta de cara a arrojar luz sobre los estados y particularidades de las mentes de los personajes, si la comparamos con la mayor parte de los films restantes. Mediante la música que compone su banda sonora, Vértigo abunda en ocasiones allí donde los espectadores son informados de modo ficcional sobre la vida mental de los personajes; pero la clave es que esta música constituye lo que en gran parte hace ficcionales que esas vidas mentales se caractericen de ese modo.

Cuando Scottie (James Stewart) ve por primera vez a Madeleine/Judy (Kim Novak) al fondo del restaurante en San Francisco, la música sirve claramente para caracterizarla ante nosotros y ante él: «si el movimiento de la cámara hacia Madeleine nos proporciona la experiencia de la naturaleza física de la atracción inmediata de Scottie hacia ella, es la música lo que nos transmite de modo más completo el sensual misterio de la mujer»[36]. Esta escena resulta instructiva también desde otros puntos de vista. Madeleine se levanta para marcharse, se dirige a Scottie, se detiene por un instante y es encuadrada e iluminada de perfil de manera muy destacada –sacándole, efectivamente, su mejor partido–. ¿Pero quién hace eso? El narrador cinematográfico, para con ello sugerir algo sobre Madeleine y sobre el efecto psíquico que causa en Scottie en su primer encuentro. El director, Hitchcock, no puede hacer eso –aunque él pueda hacer ciertas cosas semejantes a Kim Novak y al conjunto con el propósito de conseguir, en el plano de la ficción, el resultado narrativo–. El narrador cinematográfico es el único que, ficcionalmente, exhibe a Madeleine, para nuestro provecho en tanto seguidores de la historia, y después enfatiza esa exhibición mediante los recursos musicales bajo su control, esto es, mediante un crescendo que llega hasta el punto de un primer plano sostenido[37].

Después del giro de la primera parte de la película, Scottie pasa algún tiempo en un sanatorio, hundido en la depresión y con una prolongada falta de ánimo. Tras su recuperación se nos ofrece una panorámica frontal del bloque de apartamentos de Madeleine, mientras el tema «de amor» –una figura descendente de cuatro notas parecida a Tristán– suena románticamente a

cargo de cornos franceses. Esto presagia la aparición de Scottie en el cuadro, al final del movimiento de la cámara, teniendo obviamente a Madeleine en la cabeza: aquel se aproxima a una mujer rubia que está frente al edificio, dispuesta a entrar en lo que fue el automóvil de Madeleine, y acaba descubriendo que no es ella. La entrada musical nos proporciona el contenido exacto de su esperanza y su posterior decepción.

El vértigo le ataca a Scottie por vez primera en la escena que abre el film, mientras está colgando de un canalón, en lo alto, sobre la ciudad, habiéndose resbalado durante la persecución de un delincuente a la fuga. Esto se nos evoca en el suceso crucial de la trama, que tiene lugar a mediados de la película, y que se desarrolla en la misión de San Juan Bautista, desde cuya torre, la auténtica Madeleine, esposa despechada de Gavin Elster, parece arrojarse al vacío. Al tiempo que Madeleine corre apresurada hacia la iglesia y Scottie comienza a seguirla, la música de Herrmann predice la recurrencia del vértigo de aquel: «las más suaves variantes de la estridencia de tonalidades que oímos en la secuencia [inicial] del tejado insinúan el probable efecto que el salto de la torre tendrá sobre Scottie»[38]. Parece como si, en el mismo momento en que suena, la entrada musical generara la verdad de ficción de que Scottie va a experimentar vértigo cuando salte, aunque no lo esté experimentando ahora. En otras palabras, la proximidad del ataque de vértigo de Scottie se convierte en algo imaginado por los espectadores en ese instante del film. De otro modo, quizá la verdad generada sería que Scottie sabe que el ataque le va a venir, o que está preocupado por si le viene[39]. En la escena final de la película, centrada también en la torre, las trémulas vibraciones, prominentes durante esta segunda subida de Scottie, callan inmediatamente, sugiriendo que en ese instante acaba de superar su miedo atávico y podrá completar su ascensión hasta lo más alto.

Al comenzar la escena de la carta, el moto perpetuo de las cuerdas aparece destacadamente en el recuerdo de la escena del tejado que la abre, con un aire agitado, acompañando el detallado recuerdo de Judy del suceso de la torre y de su papel en el engaño perpetrado allí. Esto enfatiza sonoramente la carga de emociones que el incidente aún le trae, y nos ayuda a entender por qué ella es finalmente incapaz de escribir su confesión. En la famosa secuencia de la pesadilla, la habanera asociada a Carlotta –una mujer muerta, de trágico pasado, con la que Madeleine parece identificarse– se hace más

disonante, casi paródica, mediante la incorporación de unas estereotipadas panderetas y castañuelas, transmitiendo inequívocamente la intensidad de la opresión que Carlotta/Madeleine causan en Scottie. Pero es posible que en esta partitura se hayan dejado señales psicológicas más específicas aún. Según cierto escritor, la aparentemente banal música que acompaña al paseo de Scottie y Judy por el parque junto al Museo de Bellas Artes, inmediatamente después de que él la conoce y siente una familiaridad con Madeleine, «sugiere el sentimiento de Scottie de insatisfacción ante esta versión obrera de la elegante y sofisticada mujer de sus recuerdos»[40].

Hablando desde un punto de vista más general, la música de Herrmann ayuda a establecer una conexión entre el vértigo de Scottie en sentido literal, esto es, mareo causado por las alturas, y su vértigo en sentido metafórico, esto es, su desorientación emocional y metafísica, que en el caso de Scottie es resultado de su obsesión por alguien que no existe en realidad. Mientras tanto, la naturaleza dual del vértigo –que conlleva a un tiempo atracción y repulsión– se ve plasmada visualmente mediante una toma sin precedentes, combinación de zoom hacia delante y hacia atrás, y se concreta musicalmente a través de acordes de séptima encadenados puntuados por ásperos acordes bitonales. En algún modo, sutil pero innegable, a las vertiginosas entradas musicales de Herrmann debemos que en Vértigo se haya convertido en ficción que los aspectos fisiológicos y psíquicos del sufrimiento de Scottie son las dos caras de una misma moneda.

Mediante los variados ejemplos ofrecidos en esta sección, he intentado demostrar la viabilidad del criterio de narratividad, «hacer-ficcional», para la música cinematográfica no-diegética. Existe, lo reconozco, una coincidencia intuitiva entre las ideas: toda música no-diegética a la que otorgamos el estatus de narrativa es una música que puede entenderse como una contribución a convertir algo en ficcional en el mundo de una película y viceversa.

IX

Pero la narración, por muy amplio que sea el sentido en que la entendamos y por muy inteligente que sea el modo en que se lleve a cabo, no es siempre la

función básica de la música de un film no-diegético, y el servicio a la narración tampoco es siempre la mejor explicación de su presencia. Me gustaría ahora hablar de películas en las que la música no-diegética se utiliza de un modo que no parece ser narrativo; es decir, y según mi terminología, films donde la música no convierte nada en ficcional en el mundo de la película y no se la puede asignar con razón a su narrador interno. Aquí, por el contrario, la música parece que se entiende mejor si la vemos directamente al servicio del director implicado. Comenzaré con algunas películas que se encuentran en diferentes modos en un lugar intermedio o límite respecto a la oposición que deseo finalmente plantear.

En el film semiautobiográfico de Fellini, Ocho y medio, Guido, un famoso aunque frustrado director, se ha ido a un spa de lujo para intentar recuperar su equilibrio mental y decidir en qué dirección ha de ir su próxima película. Lo encontramos en un espacioso baño, al tiempo que comienza a oírse en la banda sonora la «Cabalgata de las Walkirias» de Wagner. Hay una escena de una masa de gente que toma sus aguas, andando en filas y llevando sombrillas, entre la cual Guido finalmente ocupará su lugar para recibir su vaso correspondiente. Vemos a un director dirigiendo, aunque no hay orquesta a la vista, y después vemos que está dirigiendo a una orquestina de salón, que no es de ningún modo el origen de la música que oímos en el modo que la estamos oyendo. Esa entrada musical acaba, e inmediatamente comienza a sonar la obertura de El barbero de Sevilla de Rossini, pero con una fuerza que sobrepasa, una vez más, los recursos de los músicos presentes en escena. Parece que el efecto de sendas entradas sea una burla sutil de la conducta y actitudes de la clientela del establecimiento.

Durante esta secuencia, la banda sonora es lo que podríamos llamar cuasi-diegética; es decir, una música de la que podemos pensar que se oye en el mundo de la historia, pues se basa ficcionalmente en un origen observable, algo que se confirma también posteriormente como algo que oye un personaje (al igual que por el hecho de que Guido silbe después fragmentos de la pieza). Pero no se trata de la forma exacta en la que la oye el espectador, ni por el volumen, ni por la instrumentación, ni por la calidad de la interpretación. Podemos otorgar el mismo estatus de cuasi-diegética a la música que se oye en la escena final, la fiesta de la conferencia de prensa, dirigida a lanzar al mercado el supuesto film de Guido, en el extravagante local de «La nave espacial». Aquí escuchamos la excitada música de Nino

Rota, que comienza con una variación de la «Sabre dance» de Khatchaturian y finalmente acaba con casi todos los demás motivos oídos anteriormente en la cinta, mientras Guido se ve atosigado por una nube de impacientes periodistas y alternativamente protegido y espoleado por sus agentes, todos capturados en un incansable movimiento de cámara en picado. Una vez más, se nos muestra un pequeño grupo musical en un escenario, e incluso podemos observar en un momento dado la sincronización de la banda sonora con el ritmo, aparente a nuestros ojos, del batería del grupo; pero hay, a pesar de todo, una discrepancia entre la maravillosa música de Rota y nuestra idea de qué tipo de sonido ha podido producir el grupo musical ante nuestros ojos.

Por tanto, ¿tiene la música cuasi-diegética una función narrativa? Desde el momento en que la consideramos no-diegética, su función en la primera escena parece ser el comentario satírico, y en la segunda, levantar el estado de ánimo; ambas, puede decirse, desde un punto de vista interno al film; de tal modo que, a pesar de su peculiar estatus, estas entradas, en tanto son no-diegéticas, son de modo verosímil atribuibles al narrador cinematográfico. Convierten ciertas cosas en ficción: en primer lugar, que el narrador contempla las vicisitudes del spa de modo satírico; en segundo, que el narrador quiere inducir cierto estado de ánimo en los espectadores respecto al episodio final. El equívoco estatus de la banda sonora como diégesis no parece, por tanto, transmitir algo igualmente indeciso en relación con la asignación narrativa.

Otro ejemplo de ese estatus intermedio sucede en la escena del «coche juguetón» en Con la muerte en los talones de Hitchcock, en la cual los malvados secuaces de Van Dam intentan asesinar al protagonista, Thornhill, forzándole a conducir por una peligrosa carretera al tiempo que está completamente ebrio. Yo defendería que la música de esta escena no solo genera tensión y acentúa el estado de embriaguez del conductor, sino que al mismo tiempo da signos, mediante su estilo bufo y su carácter desenfadado, de la ausencia de peligro real alguno para Thornhill. ¿Quién nos comunica esto, el narrador cinematográfico o el director implícito? Es decir, ¿es ficcional que Thornhill no está realmente en peligro, o al menos que el narrador sabe que no lo está?, ¿o quizá se trata de que Hitchcock nos está diciendo disimuladamente que no pretende deshacerse de su protagonista principal en ese momento? Es difícil decidir, pero en una película cuyo

oscilar por los límites de la conciencia y cuyo carácter moderno han sido señalados con tanta frecuencia, quizá no nos sorprenda[41].

La mayor parte de la música de Único testigo, de Peter Weir, compuesta por Jean Michel Jarre, se mueve en el, a estas alturas, conocido terreno de crear una atmósfera, definir un personaje, evidenciar una actitud, o pensar de un modo concreto, y puede catalogarse sin discusión alguna como narrativa. Comienza de modo indeciso, con las cuerdas de un sintetizador vibrando amablemente, mientras las imágenes de granjeros amish contemplando el campo y carruajes por las carreteras ocupan la pantalla[42]. Lo que se nos transmite es un sentido de armonía y asombro, una idea de espiritualidad homogénea del mundo que los amish habitan, sobre todo si se les compara con el mundo violento y vulgar de los «englishers» (el modo con que los amish llaman a sus seculares convecinos). Durante una secuencia en la que un chico amish que se encuentra en la estación de la calle Philadelphia contempla en lo alto una estatua erótica de dos figuras míticas en una especie de abrazo, la música vibrante, con cuerdas semejantes a voces, vuelve, sugiriendo el hechizo y la maravilla del chico hacia la estatua y lo que representa. Una variación de esta música tan delicada se hace muy presente durante la noche en la que reposa de sus heridas el detective John Book –con Rachel, una hermosa viuda amish, en la cabecera de su cama-en la granja en la que ha acabado con una herida de pistola–. La música sirve para sugerir el aumento de la intimidad y el vínculo espiritual entre ambos. Después del violento clímax, en el que Book consigue deshacerse de sus corruptos perseguidores –sirviéndose del maíz almacenado por los amish en un silo– la música vibrante enfatiza las largas y mudas miradas de despedida entre los dos protagonistas, reafirmando así la bondad esencial a su relación, que está claramente muy cerca de hacer realmente el amor. En todo lo anterior la música se entiende bien como afirmando algo sobre los personajes, o bien como evidenciando las actitudes del narrador cinematográfico hacia los mismos –actitudes que, sin duda, somos invitados a compartir.

En cualquier caso, habríamos de considerar la magistral escena de la «construcción del granero », que se localiza aproximadamente en la mitad del film. Esta nos proporciona la ocasión de que aparezca la principal entrada musical de la película: una pieza larga, que se extiende durante cuatro minutos, similar al Canon de Pachelbel (o sea, variaciones a partir de

un tono bajo). El travelling nos muestra carros que se acercan juntos cargados de todo tipo de materiales, gente a pie que se acerca, preparándose para trabajar, y después, en diversos pasos, la construcción del granero, comenzando por las paredes ensambladas anteriormente y acabando con la estructura total erigida. La música, mediante su unidad, su fluidez ininterrumpida y la firmeza general en la dirección, simboliza de modo admirable la fuerza de los amish y el espíritu comunitario de afirmación de la vida ejemplificado por el acto de construir entre todos el granero para una pareja de recién casados que lo necesitará para mantenerse.

¿Qué nos impide entonces considerar esta entrada musical como narrativa en sentido pleno? Solo esto: el compás y el ritmo de la música de esta escena se encuentran sincronizados en su mayor parte y de modo significativo, aunque no de manera servil ni mecánica, con las acciones presentadas visualmente. El ritmo y la estructura de la edición visual parecen responder no tanto a exigencia narrativa interna alguna, como a la progresión constante de la música. La entrada musical no está pensada tanto para dar cuerpo a la escena como para que la escena parezca ideada para ilustrar dicha entrada. En definitiva, lo que todo esto sugiere es la asignación de la entrada musical al director implícito, y no al narrador interno, ya que la tan ingeniosa sincronización de la que hemos hablado puede considerarse sin duda como un aspecto de la construcción estética de la película en tanto que conjunción de una banda visual y otra sonora, más bien que como un aspecto de cómo el narrador está presentando, mediante los recursos a sus disposición, la historia. Parece plausible considerar la música de la construcción del granero como atribuible, al menos en parte, directamente al director implícito.

La entrada principal de Carros de fuego de Hugh Hudson tiene lugar cerca del comienzo del film, como acompañamiento a una escena en la que los atletas están entrenando: aproximadamente dos docenas de hombres corren a lo largo de la orilla de la playa vestidos de blanco, representados como el recuerdo de hace quince años de uno de los atletas. La música electrónica de Vangelis, una melodía de sencilla elegancia sobre un bajo vibrante con toques parecidos al tambor, se oye durante todo el tiempo, mientras al tiempo desfilan los créditos. La entrada dura algunos minutos, y la escena acaba en lo visual con el grupo de hombres recortándose tierra adentro y volviendo a su encierro en unas instalaciones de Kent donde han ido a prepararse para las olimpiadas de 1928.

Esta entrada puede en parte contribuir a la narración –entendida como convertir algo en ficcional– haciendo más preciso que los hombres se encuentran en estado de euforia, más que de simple resolución, o dando pruebas de una actitud que el narrador desearía contagiar al público, por ejemplo, la de heroísmo. Pero aún parece haber un cierto «valor añadido», por así llamarlo, a ella. Estos propósitos narrativos no agotan las funciones de esta entrada; su escala y expresividad parecen más de lo que se necesita para obtener esos fines, al dotar a la acción de correr por la playa de un viso casi religioso, sin que convierta en ficcional en la historia que tal actividad realmente adquiere tal estatus, ni siquiera que el narrador crea que sucede así. Por el contrario, parece atractivo considerarlo directamente como propio, al menos en parte, del director implícito: parece dar testimonio de la visión casi religiosa bajo la que contempla los esfuerzos atléticos de estos jóvenes británicos de antaño. El aludido «valor añadido» emotivo de esta entrada, por lo que se refiere a su funcionamiento narrativo, es lo que parece señalar al director implícito como «locus» de su atribución.

X

Después de haber dejado al descubierto una serie de casos de música de cine que presentan un estatus narrativo parcial o equívoco, estamos preparados ahora para contemplar casos de una música fílmica de carácter, quizá totalmente, no narrativo. Mi tesis es que tal música, a la que llamaré música cinematográfica aditiva (o yuxtapuesta), es atribuible directamente al realizador implícito del film. Esta música altera, con frecuencia de modo importante, el contenido o efecto artístico de la totalidad de la cinta, pero no lo hace añadiendo matizaciones a la narración, es decir, no lo altera haciendo o ayudando a hacer ciertas cosas ficcionales en el mundo de la película.

Como primer ejemplo tomemos a Mouchette de Robert Bresson. Hay solo una entrada musical significativa a lo largo de ella, un fragmento del Magnificat de Monteverdi. Lo oímos muy cerca del comienzo, en el que aparecen los títulos, y otra vez al final, cuando la protagonista, una campesina maltratada de unos trece años, se suicida arrojándose enrollada en una sábana a un lago y ahogándose. Lindley Hanlon nos ofrece una lectura llena de sensibilidad de la música de este film, la cual apoya, según creo, una

interpretación fundamentalmente no narrativa del mismo, una interpretación que la conecta, por el contrario, de manera más cercana al director que a su narrador interno.

A partir de Mouchette, Bresson usará la música solo al comienzo o al final de la película, a menos que el origen de la misma surja del espacio y las circunstancias de la narrativa fílmica… Se trata de una utilización más sutil, menos intrusiva por parte de Bresson del comentario de autoridad sobre la acción de la película… Al presentarse tras la muerte de Mouchette, la música de Monteverdi parece funcionar como el réquiem de Bresson por la chica, que se ha envuelto en algo parecido a una mortaja… Las palabras del «Magnificat» afirman la posibilidad de otra vida después de la muerte y bendicen la decisión de Mouchette de escapar de la desesperación en la que está sumergida en vida[43].

Aquí la música puede asignarse con toda probabilidad al director implícito –quien con ella afirma la posibilidad universal de la redención, como queda ejemplificado en la historia de Mouchette[44]–, y no a un presentador interno de la película relativamente oculto, especialmente si, como parece, sitúa la narración ficcional desde fuera, como un par de sujetalibros, en vez de conformarla desde dentro.

La extraordinaria película de Terrence Malik Malas tierras nos proporciona un ejemplo destacado de una banda sonora apropiada, consistente fundamentalmente en extractos de la «Música poética» de Karl Orff y las «Tres piezas en forma de pera» de Erik Satie. Esta música me servirá también como un ejemplo significativo de música cinematográfica no-diegética que no se explica por regla general adecuadamente como narrativa.

Malas tierras, basada libremente en la matanza de Charles Starkweather de 1958, contiene una narración en parte poco fiable, ya que dos de sus componentes, el travelling y la narración mediante voz en off de uno de sus protagonistas, Holly (Sissy Spacek), no concuerda con la de otro (en algunos respectos, parcialmente; en otros, por completo). Aquí, como es habitual, la representación visual es la que se considera como más fiable, «bajo la

convención de que ver es creer»[45]*; por tanto, cuando lo que vemos entra en conflicto con lo que se nos cuenta, tendemos a creer lo primero.*

Creo que la música de Orff y de Satie se utiliza especialmente en Malas tierras en forma de yuxtaposición distanciada y reflexiva respecto a la historia narrada, y a cargo de una entidad que se encuentra precisamente fuera de ella. No se le puede atribuir, en líneas generales, al agente narrativo de la película, sino al director implícito. Para defender esta afirmación examinaré con cierto detenimiento una entrada concreta. Muy pronto se nos muestra a Kit (Martin Sheen), el otro personaje principal del film, trabajando en un comedero para el ganado tras haber sido despedido de su trabajo como basurero. En la banda sonora suena con fuerza un fragmento de la pieza de Orff, consistente en una pronunciada música de xilófonos rítmicos o marimbas, construida en una escala exótica, que no guarda conexión evidente alguna, o no se ajusta en absoluto, a las rudas escenas de vacas forzadas a comer, casi muriendo en el calor. Es decir, no hay nada en la naturaleza de los estados de cosas representados a lo que podríamos pensar que la música respalda, ni nada indeterminado sobre esos mismos estados que podamos decir que la música pretende especificar.

¿Podría esa música ser narrativa en el sentido de que expresara el punto de vista del narrador cinematográfico sobre la situación en pantalla? Parece improbable, aunque solo fuera porque no está nada claro a qué tipo de actitud en relación con los acontecimientos tal música podría apuntar. Además, el narrador, que con frecuencia corrige o contradice de modo visual las ideas románticas y simples de Holly sobre lo que ha pasado durante su relación con Kit, nos sorprende por su excesiva sobriedad y franqueza, casi no humana en su alejamiento –pensemos en los extra-ños montajes de tomas sobre la naturaleza que aparecen ocasionalmente a lo largo del film, que dan la impresión de adoptar el punto de vista de una iguana–, para que le podamos adjudicar un sentimiento tan estrafalario y juguetón como el que la entrada musical expresa.

¿Podría esta música ser narrativa en virtud de servir para caracterizar los sentimientos que le inspiran a Holly sus recuerdos del trabajo de Kit en el abrevadero? Esta hipótesis resulta problemática desde muchos puntos de vista. Primero, no se nos ha dado ninguna razón para pensar que la música no-diegética esté al servicio de la voz en off del narrador, sino, como

máximo, de que este opera desde el punto de vista, o a favor, de algún personaje; es decir, no hay más remedio de que exista alguna indicación especial, desde luego no presente aquí, antes de que podamos pensar en la música no-diegética como un mecanismo propio de un personaje de la historia, y no como uno que se usa para elucidarlo. Segundo, ya que no hay razones para considerar las imágenes como una versión precisa de los recuerdos de Holly –por el contrario, mejoran, y ocasionalmente contradicen, su narración oral de lo sucedido–, parece no existir ningún fundamento para pensar que la banda sonora está transmitiendo la impresión de Holly sobre lo que vemos[46]. En concreto, hay muy pocas razones para pensar que ella hubiera visitado alguna vez a Kit en el abrevadero o que hubiera sido testigo del tipo de escenas presentes ante nosotros en la pantalla. Tercero, sea cual fuere la actitud psicológica que creamos que esa música connota, no parece ser una del tipo que normalmente adscribiríamos a alguien de mente tan difusa como Holly mientras estuviera pensando en Kit en el comedero.

Esto nos deja a solas, como única posibilidad interpretativa, con la de asignar la música al director implícito, quien, desde un punto de vista externo tanto a la historia como a la narración de la misma, aparentemente añadiría esta música como una suerte de contrapunto al drama en la ficción. ¿Con qué fin? Es difícil decirlo, especialmente sin una interpretación global de la cinta, pero posiblemente sea el del embellecimiento estético, o la alienación del equilibrio moral del espectador, o reflejar el contenido de la historia en un espejo deformador, o la meditación externa sobre los acontecimientos acaecidos en el film.

Sabemos que la música de Orff y la de Satie se caracteriza en general por una deliberada simplicidad, por el tono primitivo de sus materiales, y por una estudiada inmediatez del efecto: la empleada en esta película no es una excepción. De este modo, quizá podríamos decir que la función de la música en ella –desde una perspectiva global, no escena a escena– es reflexionar sobre la actitud infantil e inconsciente frente a la realidad social de los dos personajes principales, y especialmente de Holly, narradora oral. Creo que es así, aunque, por las razones ya dadas, esta música, como aspecto del contenido del film, se entiende mejor si se atribuye al director implicado y no a un agente interno a la narración.

Mis siguientes ejemplos provienen de La última noche de Boris Grushenko, de Woody Allen, cuya banda sonora apropiada se deriva por completo de las suites Teniente Kijé y Alexander Nevsky, de Prokofiev. La música, semejante a un cascabeleo, de Kijé comienza después de que Natasha (Diane Keaton) anuncie su compromiso con un comerciante de arenques, para luego extenderse a lo largo de su marcha en un carruaje y las tomas siguientes de tropas rusas adiestrándose, dispuestas para acudir en defensa de Rusia frente al ejército napoleónico. La música tiene un efecto satírico, atribuible con mayor propiedad a Allen como auteur que a Boris, personaje encarnado por el propio Allen como narrador, o incluso al narrador cinematográfico, entendido este como si incluyera también la narración verbal de Boris. Un poderoso y lúgubre fragmento de la «Batalla en el hielo», de Alexander Nevsky, sirve poco después de acompañamiento a una esperpéntica batalla entre las tropas de ambos bandos: la discordancia es evidente, y la igualdad supuesta entre las dos batallas, digna de risa. Tanto el propósito satírico inherente en esta yuxtaposición como el marco cultural de referencia en el que opera, parece situar su adscripción más allá de la de Boris o la del narrador cinematográfico.

El último ejemplo que analizaré de un film en el que la mayor parte de su banda sonora puede entenderse mejor como yuxtapuesta o adicional que como narrativa es La naranja mecánica, de Stanley Kubrick. A los créditos iniciales –las palabras «La naranja mecánica» sobre un estridente fondo naranja– les sigue un primer plano de Alex y sus compinches («droogs») en un bar que suministra leche drogada (moloko), predisponiendo a sus clientes a cometer actos «ultraviolentos». Pronto se oye la voz en off de Alex, quien anuncia que lo que de inmediato vamos a ver son recuerdos de su propio pasado reciente. Aquí la música electrónica de Walter Carlos es una progresión lenta, casi haendeliana, con un dejo del «Dies Irae». Sin duda que funciona narrativamente, estableciendo un estado de ánimo apropiado, al sugerir el efecto de la ingestión del moloko, y al presagiar, quizás, algunas de las luctuosas acciones que el narrador, actuando en nombre de Alex, se reserva para presentarnos a su debido tiempo. Pero la música apropiada que se emplea en el film, fundamentalmente la de Rossini y la de Beethoven, funciona de modo diferente.

La obertura La gazza ladra de Rossini comienza a oírse mientras Alex y sus «droogs» golpean a un anciano indefenso; transita por otro corte donde una

banda de jóvenes asaltan a una chica desnuda en un escenario, y nos lleva a una lucha entre las dos bandas, e incluye también la huida de Alex y su grupo de la escena en coche, desvaneciéndose solo al tiempo en que se aproximan a una casa en el campo a cuyos ocupantes se disponen a aterrorizar.

No hay una apropiación con fin narrativo obvia en la música: parece que ni transmite información sobre los acontecimientos que se muestran, ni sugiere la perspectiva del narrador sobre los acontecimientos, ni tampoco insinúa una actitud que los espectadores debieran plausiblemente adoptar hacia ellos. Creo que la primera y tercera de estas conclusiones pueden aceptarse sin discusión; la segunda, no obstante, podría defenderse. Si la atribución de función narrativa ha de mantenerse sobre esas bases, creo que habría que postular o bien un narrador cinematográfico perversamente inhumano, cuya percepción totalmente despreocupada de lo que acontece queda reflejada en la música; o bien uno psicológicamente más «normal», quien simplemente nos hablara, mediante la música, de la perspectiva perversamente cómica de Alex sobre la violencia contra los demás que lleva a cabo. La primera explicación me resulta infundada, mientras la segunda, aunque parece más prometedora, se topa con el problema de que explica las reacciones de Alex en un nivel de sofisticación quizá demasiado exagerado.

De este modo llegamos, una vez más, a la asignación de esta música directamente al director asociado como la opción interpretativa más razonable. En tal caso, ¿cómo funcionaría? «Pegada» en las escenas de violencia que nos presenta el narrador interno al film; nos invitaría, al menos inicialmente, a verlas como una broma, convirtiéndonos así en cómplices del placer irracional de Alex y sus amigos al infringir dolor, con la esperanza, presumiblemente, de hacer que nos sintamos aún más horrorizados cuando nos demos cuenta que hemos sido embaucados. Es el propio Kubrick, y no el narrador cinematográfico, quien nos está hablando de modo directo mediante esta extraña e inquieta yuxtaposición de música e historia.

Una escena similar tiene lugar en la habitación de Alex en su casa, en compañía de dos chicas a las que ha conocido en la tienda de discos. Está filmada de manera extraordinariamente rápida, acompañando a la obertura de Guillermo Tell de Rossini. Aquí tanto la velocidad de la filmación como la frenética música que se le superpone parecen reflejar la acción del director

implicado, como opuesto a la del habilitador perceptual o comentador interno.

Un uso relacionado, aunque distinto, de la música tiene lugar en una escena situada también en el cuarto de Alex, al que ha llegado tras la ronda de ultraviolencia de la primera noche. Deposita ciertas cosas en su caja de trofeos, echa un vistazo a su pitón mascota y pone en su aparato de música la Novena Sinfonía de Beethoven. La música, aquí diegética, está sincronizada con un montaje de primeros planos de partes de estatuas, mientras Alex imagina actos de sexo y violencia, contadas por una voz en off. Pero esta perversión en la intrahistoria de la música de Beethoven a cargo del protagonista es eco y semejante al revestimiento superficialmente perverso de los recuerdos de Alex sobre las veces en que ha torturado y vejado sexualmente que se expresa con la lúdica partitura de Rossini[47].

Cerca de final de la cinta, un grupo de intelectuales, incluyendo al escritor a quien dejara lisiado anteriormente, realizan a Alex unas pruebas de condicionamiento conductual mediante una música de fondo. No es excesivo sugerir que esta escena plantea indirectamente en la película el problema de la legitimidad y función de la música, y de sus posibles efectos subversivos, por ejemplo, la socavación de la autonomía y la disociación de la racionalidad. Esta autoconciencia presente en la cinta de lo que podríamos llamar usos no estéticos o imprevistos refuerza el estatus de adición, frente a narración, a las oberturas de Rossini de las que Kubrick se apropia para La naranja mecánica[48].

XI

Aunque en muchos casos en los que la música cinematográfica no-diegética se atribuye al director implícito y no al agente narrativo de una película, constatamos que tal música se usa de modo irónico o satírico, por ejemplo, en el caso de La última noche de Boris Grushenko y La naranja mecánica, es importante recordar que esa no es la única posibilidad. Los casos de Mouchette y Malas tierras y, en parte, Único testigo y Carros de fuego así lo ejemplifican[49]. Y podemos también añadir que la música no-diegética no es la única música fílmica cuya responsabilidad puede recaer sin intermediarios

en el director, y que podemos entender como un reflejo directo del punto de vista o personalidad del autor. La cinta de Jane Cam-pion El piano presenta un caso de una música de película encargada y compuesta para su inserción diegética en ella –la partitura de Michael Nyman para el ejercicio de la protagonista Ada–, y no como acompañamiento no-diegético. La caracterización de la música de su generador ficcional –Ada– es una función que solo puede asignarse, así lo parece, al director implícito, como agente que ha elegido los personajes, sus acciones y sus rasgos, en el momento de concebir y disponer los elementos del objeto fílmico tal y como lo ha hecho[50].

¿Cuál es la relación existente entre la distinción que hemos estado estudiando, la de una música aditiva frente a otra narrativa, y otra etiqueta habitual, la de música de cine comentadora? No es sencilla. La ecuación de narrativa y comentadora no funciona, por dos razones. Primera, cierta música con función claramente narrativa no puede entenderse lógicamente como comentadora, a menos que toda transmisión de información cuente como un comentario. Segunda, cierta música aditiva sí parece proveernos de un comentario, quizá indirecto, sobre asuntos de los que se ocupa la película. A la luz de esto, podríamos distinguir entre música que comenta externamente, atribuible al director implícito, y música que comenta internamente, asignable al narrador cinematográfico.

No obstante, es importante recalcar que el comentario musical sobre los acontecimientos de una historia de ficción como tal, o sobre los personajes que figuran en ellos, continúa siendo competencia exclusiva del narrador cinematográfico interno a la ficción. La música adicional, acha-cable al director implícito, puede dar lugar también, como hemos apuntado, a cierto tipo de comentario; pero este no puede concernir a los eventos ficcionales en sí mismos, desde una perspectiva interna al mundo de la ficción, sino, como máximo, a la representación de esos eventos o al significado de los eventos de ese tipo. El director implícito de una cinta de ficción no se encuentra en el mismo plano que los acontecimientos propios del mundo del film –acontecimientos que son para él, como para nosotros, ficcionales–, por lo que su posible comentario directo acerca de los mismos no constituye una posibilidad coherente. Por ejemplo, si la entrada del Magnificat al final de Mouchette expresa la actitud de consuelo de Bresson hacia el suicidio de la protagonista, esto ha de entenderse no como una actitud dirigida literalmente

hacia su suicidio –un suceso en el que Bresson presuntamente no cree–, sino como una actitud ligada a la representación que la película hace del mismo, o dirigida hacia eventos del tipo representado por el film.

Hemos hecho referencia a que una función estándar de la música fíl-mica no-diegética es la de revelar, confirmar o precisar los sentimientos o actitudes de un personaje hacia alguna situación u otra en la historia[51]. Esta función tiene más sentido en conexión con un narrador, y no con un director implícito, ya que presupone un agente que se halle en el mismo plano de ficción que esos personajes, a cuya existencia el narrador da crédito, y cuyas vidas el mismo narrador selectivamente nos presenta. Los pronunciamientos de la música de cine narrativa parecen proceder de alguien que comparte un mismo mundo con los personajes y con el resto de elementos presentes en el mundo de ficción, no de alguien que los haya inventado, alguien para quien son puro cuento.

Por otra parte, otra de las funciones estándar de la música de cine no-diegética es la de sumergir los sucesos de un film en una atmósfera común. La continuidad temática, instrumental y estilística típica de la partitura cinematográfica ayuda a crear una consistencia en el tono o sentimientos a lo largo del mismo, especialmente cuando los eventos presentados no están demasiado conectados en sentido dramático. Esta, y no cualquier tipo de narración, parece ser la tarea principal de la partitura de Rota para Amacord de Fellini. Cuando la música no-diegética desempeña esta función se le adscribe de modo natural más a un director implícito que a un narrador fílmico interno. La música no-diegética que tiende puentes entre escenas de diferente carácter, por ejemplo, o la que empareja largos fragmentos de tiempo, pertenece a este tipo. Esta música, como los narradores presentacionales, de voz en off o de reflexiones en un film, se concibe fundamentalmente como algo ideado o dispuesto por el director cuando compone ese objeto estético que constituye la cinta, y no como algo que el narrador cinematográfico usa o emplea según sus privativas capacidades narrativas.

Volviendo a las cinco funciones de la música cinematográfica reconocidas por Copland, quisiera sugerir que solo dos –enfatizar los estados psicológicos de los personajes y mantener o liberar la tensión narrativa– pueden asignarse indudablemente al narrador cinematográfico. Las otras –

asegurar la continuidad, proveer de contenido al trasfondo y crear un ambiente– pueden con la misma o mayor justicia considerarse como acciones del director implícito, pues parecen dirigidas directamente al espectador en tanto sujeto estético, con el fin de hacer que su experiencia adopte un cierto carácter, y no con el de definir o demarcar el mundo ficcional del film[52]. Si paralelamente consideramos el elenco de funciones concebido por Gorbman en su estudio sobre el papel de la música cinematográfica clásica[53], me atrevería a sugerir que dos de ellas –la expresión de una emoción y la señalización referencial y connotativa de la narración– son atribuibles al narrador, mientras las dos restantes –dar continuidad y conseguir la unidad– tendrían más sentido si se le atribuyeran al director.

¿Qué hay de mi propia lista de funciones propuesta anteriormente, en la sección VI? A la luz de todo lo anterior, creo que las organizaría del siguiente modo: de las funciones (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8) y (9) podríamos decir que son narrativas, en tanto conllevan convertir algo en ficcional en la película, por lo que la música que funcionara de esos modos se atribuiría al narrador cinematográfico. Las funciones (10), (11), (12), (13), (14) y (15) son con toda probabilidad no narrativas, y con frecuencia se actualizan gracias a una música de tipo aditivo, asignable solo al director implícito. En todo caso, no hay una correspondencia exacta entre la división de funciones como narrativas o no narrativas, y la categorización de las entradas musicales como narrativas o aditivas, ya que una entrada puede desempeñar funciones significativas de sendos tipos. Lo incuestionable es, más o menos, lo siguiente: si una entrada tiene una clara función narrativa, independientemente de que funcione o no además de modo no narrativo, entonces es narrativa; mientras que si no tiene una clara función narrativa, entonces es aditiva.

La cuestión a la que he dedicado la última parte de este ensayo puede plantearse como sigue: ¿cuándo es la música fílmica no-diegética fundamentalmente un elemento en la composición de una película, a las órdenes del director implícito?, ¿y cuándo esa música es, por el contrario, o en adición, un instrumento que suponemos al servicio del narrador cinematográfico, con el fin de generar verdades en el mundo de la cinta, ya sea sobre la historia como tal o sobre el acto de su narración? Pero quizá la misma cuestión pueda plantearse, en un análisis minucioso, a propósito de

otros elementos fílmicos que en principio creemos composicionales, por ejemplo, la iluminación o al ángulo de cámara. ¿Cuándo es el carácter atenuado o filtrado de la luz en la escena –como en Vértigo, cuando Judy reaparece ante Scottie como Madeleine– meramente producto de una elección del director?, ¿y cuándo constituye también una manifestación de la actividad narrativa por parte del presentador interno al film, que muestra las cosas bajo una luz gracias a la cual de otro modo no aparecerían? ¿Cuándo es una visión descentrada de un hombre que corre por una plaza –como en El tercer hombre – cuestión únicamente de la inclinación de la cámara por el director del actor que está filmando?, ¿y cuándo hemos de entenderla como connotación de una intervención del narrador cinematográfico, que nos muestra al personaje desde una perspectiva oblicua, indicio de cómo el narrador lo ve? Las cuestiones abordadas aquí sobre la interpretación de la música no-diegética resuenan, esta es mi sospecha, en todo el ámbito de los elementos que pretenden ser significativos en una cinta cinematográfica.

Notas al pie

* Publicado originalmente en D. Bordwell y N. Carroll (eds.), Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Madison, University of Wisconsin Press, 1996), 254-88.

[1] Puede encontrarse más información sobre estas categorías en David Bordwell y Kristin Thompson, «Fundamental Aesthetics of Sound in Cinema», en Film Art: An Introduction, 4ª ed. (New York, Knopf, 1993).

[2] Por ejemplo, Wavelenght de Michael Snow o El último año en Marienbad de Alain Resnais.

[3] Esta es una tesis central del libro de Claudia Gorbman Unheard Melodies: Narrative Film Music (Bloomington, Indiana University Press, 1987), de la que se hacen eco otros escritores de orientación psicoanalítica.

[4] Aunque él ataca enérgicamente la tercera forma de negación en su crítica de los teóricos de énnontiation, queda algo de la primera y de la segunda en la tesis del constructivismo sobre el significado de una película defendida por David Bordwell; vid. su Narration and the Fiction Film (Madison, University of Wisconsin University Press, 1985) y Making Meaning (Cambridge MA, Harvard University Press, 1989). Para una crítica de este aspecto de la, por otra parte, magnífica aproximación al cine de Bordwell, vid. Berys Gaut, «Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits», Forum for Modern Language Studies 31 (1995), 8-23. El rechazo de Bordwell a la presencia de agentes narrativos en un film como tal es criticado también por Seymour Chatman, Coming to Terms (Itaca, Cornell University Press, 1990), cap. 8.

[5] Vid. su Coming to Terms, especialmente caps. 5, 7 y 8. Otro crítico que parece aceptar la necesidad de postular la agencia narrativa en un film narrativo, aunque se acerque a una abstracción que raya en su abandono, es Edward Branigan, Point of View in the Cinema (The Hague, Mouton, 1984).

[6] Una postura que adopta, por ejemplo, Gregory Currie en «Visual Fictions», Philosophical Quarterly 41 (1991): 129-43. Por mi parte, respondo a Currie en «Seeing, Imaginarily, at the Movies», Philosophical Quarterly 43 (1993): 70-8.

[7] Todas las referencias textuales en esta sección pertenecen a Coming to Terms.

[8] Esta formulación de Chartman es en realidad en cierto sentido inapropiada: no es la película la que es presentada por el narrador, sino algunos contenidos perceptuales, algunas visiones y sonidos, es decir, lo que somos capaces de ver y oír, por cortesía de los supuestos poderes de ese narrador. El film como tal es presentado por el director o, de modo interpretativo, por el director implícito.

[9] Esto no supone negar que algunas veces esté dentro del ámbito del narrador cinematográfico presentar los contenidos mentales de algún personaje, por ejemplo, recuerdos, fantasías, sueños, visiones. Pero hay que hacer dos observaciones sobre esto. Una, puede no quedar claro en tales casos si es el narrador cinematográfico, actuando de parte del personaje, quien muestra el pensamiento del mismo o, por el contrario, el personaje, actuando como narrador de sí mismo, quien lo está haciendo. Dos, la posibilidad de este tipo de presentación requiere a su vez un trasfondo de presentaciones de la realidad perceptiva en un nivel más básico de la historia.

[10] Surgen aquí ciertos problemas terminológicos que un ataque preventivo puede disipar. De los tres conceptos, narrador cinematográfico, presentador del film y habilitador perceptivo, el primero es quizá el más amplio y el tercero el más estricto. Ciertamente hay acciones del narrador que van más allá que las del habilitador y las del presentador, sobre todo en este contexto, el de la caracterización narrativa mediante música no-diegética. No está tan claro que haya una distinción que merezca la pena hacer entre presentador y habilitador; si la hubiera, el primero incluiría al último pero incluiría además recursos como las voces superpuestas o las reflexiones de los personajes, que proporcionan el acceso al mundo de la ficción en un sentido más-amplio-que-perceptual.

[11] Excepto cuando en la novela o en el film la relación del narrador con la historia que se presenta queda señalada claramente, como la de relatar una ficción como tal, por ejemplo, mediante un distanciamiento como «esto es solo un cuento, nunca sucedió en realidad». Pero esto es muy raro en una película de ficción; y lo es más aún en la ficción literaria: La feria de las vanidades de Thackeray sigue siendo un ejemplo clásico, y La mujer del teniente francés de John Fowles, uno más reciente, aunque más ambiguo. Kendall Walton, en Mimesis as Make-Believe (Cambridge MA, Harvard University Press, 1990), habla de esta distinción como la que existe entre narradores que informan y narradores que cuentan (368-72). La aplastante mayoría de narradores en la ficción son informadores y, como Walton señala, en tales casos narrador y acontecimientos narrados pertenecen necesariamente al mismo mundo.

[12] Como en el caso de un narrador en tercera persona totalmente «inadvertido» y «omnisciente», lo habitual en las ficciones cinematográficas.

[13] George Wilson, Narration in Light (Baltimore, John Hopkins University Press, 1986). Vid. también mi reseña en Journal of Aesthetics and Art Criticism 47 (1898): 290-2.

[14] Narration in Light, 132.

[15] Ibidem, 133-4.

[16] Por supuesto puede y en efecto nos ofrece la visión y la audición de distintos acontecimientos que tienen lugar durante la filmación, exactamente, la representación de diferentes personajes por diferentes actores –pero esta es otra cuestión.

[17] Vid. Walton, Mimesis as Make-Believe, 366.

[18] Ni quienes apoyan la noción de un narrador interno al film son inmunes a esta confusión. Consideremos la formulación de Nick Browne citada tanto por Branigan como por Chartman: «puede entenderse la autoridad como racionalización de la presentación de las tomas» (The Rhetoric of Filmic Narration [Ann Arbor, University of Michegan Research Press, 1982, 1]). Pero como las tomas son elementos constructivos de la película en tanto

objeto acabado, esa autoridad solo puede el director implícito; la autoridad, la agencia, de la que Browne habla es la que parece racionalizar la presentación de visiones, o vistas o sonidos.

[19] Hay otras fuentes para el rechazo de Wilson a adoptar narradores fílmicos de carácter permanente. Él sugiere en un momento dado que un narrador fílmico distinto al director implícito tendría que ser, en analogía con la literatura, «un personaje que el texto representa directa o indirectamente» (Narration in Light, 136). Pero esto es cierto solo a medias; por supuesto que el narrador es un tipo de personaje de ficción, pero no necesita ser representado, tal y como yo entiendo ese término. Si las historias puramente dialogadas, o las novelas puramente epistolares, tienen narradores, entonces estos no son representados, ni directa ni indirectamente. Por tanto, el hecho de que los narradores cinematográficos no se vean normalmente representados, es decir, nada en una película los presente o anuncie como tales, no constituye de principio un impedimento para reconocerlos.

[20] Ibidem, 136-7.

[21] Mi discusión hasta aquí puede dar la impresión de que considero el papel del presentador implícito de un film narrativo confinado al de proporcionar modos de ver los eventos en tanto constituidos por completo de manera independiente de la actividad de quien los muestra. Pero mientras pienso que esa es sin duda la función dominante del presentador de un film, no tiene por qué ser la exclusiva. El narrador cinematográfico puede entenderse en parte como un creador o configurador de acontecimientos que solo entonces son presentados, más directamente, de ciertos modos (por ejemplo, con ciertas luces, o con cierto orden). Esta creación o configuración de eventos ficcionales que podemos pensar que existen, en un nivel más básico, anteriormente a la atención narrativa, pueden verse como un modo más sutil de presentar unos eventos que se consideran parte de una estructura de eventos subyacente con la que la narración se relaciona. Si es así, entonces la estructuración narrativa de la película es cuestión de dos estadios, y lo que se lleva a cabo mediante la filmación o la edición es subsiguiente a lo que entendemos que se lleva a cabo en la puesta en escena y en el manejo de la escenografía. (Más sobre esta dimensión de la narración cinematográfica y las razones para su reconocimiento en Borwell, Narration in the Fiction Film.)

[22] Kathryn Kalinak, Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film (Madison, University of Wisconsin Press, 1992), 30.

[23] Sarah Kozloff, Invisible Storytellers: Voice-over in American Fiction Film (Berkeley, University of California Press, 1988), 43-4.

[24] Gorbman, Unheard Melodies, 11.

[25] Nöel Carroll, Mystifying Movies (New York, Columbia University Press, 1988), 216.

[26] Hay que advertir que esto se aplicaría incluso cuando esa música no estuviera en primer plano: si parece responder a las demandas de la narración, entendida en sentido amplio, entonces puede entenderse como algo parecido a una reflexión musical, sotto voce, por parte del narrador cinematográfico.

[27] Vid. Walton, Mimesis as Make-Believe. Para una presentación de esta relevante obra, vid. mi reseña crítica, «Making Believe», Dialogue 32 (1993): 359-74 (reimpreso en The Pleasures of Aesthetics).

[28] «La música de una película… con frecuencia contribuye sutilmente pero de modo efectivo a generar verdades de ficción –por ejemplo, ayudar a demostrar que en la ficción un personaje está nervioso, o es un provocador, o se siente fascinado–» (Mimesis as Make-Believe, 172).

[29] Vid. la discusión didáctica de Kalinak en Settling the Score, 178.

[30] Graham Bruce, Bernard Herrmann: Film Music and Narrative (Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1985), 68.

[31] Mystifing Movies, 217.

[32] En algunas ficciones literarias, por ejemplo, en Los asesinos de Hemingway o en La celosía de Robbe-Grillet, esta última función puede parecer ausente; pero yo defendería que incluso en tales obras hay actitudes que el narrador invita implícitamente al lector a que adopte, precisamente en virtud de ese tan significativamente ausente comentario habitual.

[33] Por supuesto, cuando un narrador en una película es también un personaje de la acción, como en el caso del homodiegético narrador con voz en off, entonces ciertos hechos sobre ese narrador son también hechos sobre la historia.

[34] Por ejemplo, que tío Charlie es el asesino se ve refrendado por el dinero sin explicar en la escena de la apertura de la habitación del hotel, por su evidente preocupación de guardar un artículo en el diario sin leer, por su inexplicable animadversión a ser fotografiado, por su maníaco comentario en la mesa de cenar sobre viudas gordas, ahogadas e inútiles, por la inscripción grabada en el anillo, etc. Que la joven Charlie sospecha de él no se convierte en verdad hasta que le informan sobre la persecución por uno de los dos detective que han estado siguiendo la pista de su tío –aunque por supuesto ha habido señales, destinadas al espectador y legibles por él, bastante antes de eso.

[35] Su afinidad psíquica queda esbozada anteriormente en la película en el paralelismo de las primeras veces que los vemos juntos, reclinados en la cama con sus manos detrás de la cabeza, en las despreocupadas, casi cínicas observaciones que la joven hace cuando la oímos hablar por primera vez, y en la coincidencia de que decida enviarle a su tío un telegrama solo unas horas después de que él le ha enviado otro, sin que la joven lo sepa, dirigido a ella.

[36] Bruce, Bernard Herrmann, 143.

[37] Esta escena ilustra perfectamente una posibilidad narrativa mencionada anteriormente (vid. n. 21), en la que podemos entender a un narrador cinematográfico como quien presenta acontecimientos, como alguien que ya existe ficcionalmente en un nivel básico, en un cierto modo, mediante una conformación parcial del evento que estamos viendo.

[38] Ibidem, 173.

[39] Incluso, siendo más cautelosos, quizá la única verdad de ficción generada es que el narrador nos está recordando la posibilidad del inminente ataque de vértigo de Scottie, sin que sea ficcional ni que es inminente ni que Scottie cree que lo es.

[40] Bruce, Bernard Herrmann, 163.

[41] Vid. la discusión de Wilson en Narration in Light, cap. 4.

[42] El peculiar aspecto visual de estas imágenes se deben al uso, marca de la casa, de Weir, de tomas fotográficas idealizadas.

[43] «Sound in Bresson's Mouchette », en Elizabeth Weis y John Belton (eds.), Film Sound (New York, Columbia University Press, 1985), 329-30.

[44] Al identificar este tema como una referencia a la redención me estoy apoyando, por supuesto, en mi conocimiento de la obra de Bresson en su totalidad, y al artista implícito en ella, como alguien con una profunda visión católica de la vida.

[45] Chatman, Coming to Terms, 136.

[46] Las secuencias que dejan más claro que las imágenes no han de entenderse como una representación fiable de los recuerdos de Holly, son una en la que vemos a Kit golpear un balón de fútbol y después la oímos, un minuto después, contar este suceso, y otra en la que vemos a Kit, al intentar dejar atrás a los policías que lo persiguen, que detiene de pronto su coche, sale, da una patada a la rueda delantera izquierda deshinchada, y entonces espera con descaro su captura, mientras Holly alude al incidente, que nunca vio, de un modo que se acerca a la especulación, y no a la información fidedigna: «Muchas veces me he preguntado por qué Kit no se escapó. Dijo que tenía un pinchazo, pero por el modo en que insistía en ello, lo dudo.»

[47] Podemos encontrar una visión distinta, aunque más cínica, del modo de filmar del que La naranja mecánica fue quizá la pionera en este comentario: «Ante la tarea de diferenciar sus escenas de brutalidad y caos de otras escenas de brutalidad y caos, los directores usan la música para distanciar al espectador de la violencia –o para acotarlas de modo irónico–. Al tiempo que las imágenes se hacen más explícitas, las melodías que las acompañan parecen hacerse más frívolas. Todo, desde el propio Bach a las más sugestivas melodías de pop-rock, puede proveernos de un trasfondo para imágenes de peleas a puñetazos, pateos, apuñalamientos y torturas»

(Kenneth Chanko, «It's Got a Nice Beat, You Can Torture to It», New York Times, Feb. 20, 1994).

[48] De hecho la escena podría constituir lo que Wilson llama «figura retórica de instrucción narrativa», algo que el director ofrece al espectador como clave para interpretar la narración del film en general. Vid. Narration in Light, 49-50.

[49] Otro caso intrigante es el de Liquid Sky de Slava Tsukerman (1983), cuya banda sonora utiliza una versión de la pieza hipnóticamente repetitiva del músico del XVIII Marin Marais Sonnerie de Ste. Genevieve du Mont, con un sobremodulado clavicordio sintetizado. No tengo claro –me baso en una única sesión, hace muchos años– si esa música pertenece a la subcategoría satírica, o a la no satírica, de la música fílmica aditiva.

[50] Cierto crítico ha señalado sobre la música de esta cinta lo siguiente: «Tanto la orquesta como el solo al teclado sugieren una glosa minimalista de Chopin y Liszt, aunque partan de sencillas, simples melodías tradicionales… el toque al piano nos habla de alguien que está intentando tozudamente hablar a través de las teclas… Así de peculiar, la música resulta extrañamente limitada y emocionalmente árida… los pasajes de piano solo suenan mucho a ejercicios elementales que planean en la estratosfera» (Stephen Holden, New York Times, Jan. 30, 1994).

[51] Función subrayada por Noël Carroll en Mystifyng Movies, 216-23; Carroll llama a la música fílmica de este tipo tan conocido «música modificadora».

[52] Aunque en relación a la última de ellas, crear una atmósfera, sugerimos antes que en muchos casos podría entenderse como detentando un estatus narrativo, si esa atmósfera es tal que puede ser entendida como si el agente narrativo de la película la estuviera proyectando.

[53] Unheard Melodies, 73.

10

El valor de la música*

La música de Wagner es mejor de lo que suena.

(Mark Twain)

Si suena bien, es buena.

(Duke Ellington)

Las anteriores sentencias opuestas sobre el valor de la música sirven para introducir de un modo claro el tipo de cuestiones que desearía analizar. ¿Está Twain en lo cierto en lo que atañe a los fundamentos a partir de los cuales valoramos la música, o lo está Ellington? Y si ambos acertaran, ¿cómo podríamos reconciliar el conflicto aparente entre los principios sugeridos por sus respectivas afirmaciones?[1]

Una posibilidad de reconciliación es que la sentencia de Ellington se entienda directamente, mientras la de Twain se interprete como una ironía. Otra es que Twain está haciendo referencia a aspectos secundarios o sofisticados del valor musical, mientras Ellington se centra en factores primarios o elementales. Una tercera es, simplemente, que sus sentencias se aplican a ámbitos musicales diferentes y discordantes. La cuarta es que la observación de Twain constata el hecho de que para cierto tipo de música las valoraciones evolucionan con el paso del tiempo, de ahí que las impresiones que nos formamos en un primer encuentro se vean reemplazadas, tras un conocimiento más profundo, por otras contrarias; mientras la de Ellington subraya el hecho de que para la mayor parte de la producción musical existente, la primera impresión al oído constituye una guía muy fiable para evaluar su mérito.

Por lo que a mí respecta, me abstendré de decidir entre esas posibilidades de reconciliación. No obstante, asumiré que hay algo de verdad en la observación de Twain bajo su alarde de ingenio. Nos encontraremos con un reflejo de ello inmediatamente, al discutir si la totalidad del valor de la música en tanto música puede incluirse dentro de la etiqueta de qué bien suena, o incluso dentro de qué gusto da oírla.

I

Cuando abordamos el problema del valor de la música, debemos distinguir desde el principio dos cuestiones. Una es la del valor de la música en general. ¿Por qué es valiosa cualquier música?, ¿cómo la música, sea del tipo que sea, adorna o enriquece nuestras vidas? Una versión especial de esta cuestión, aunque sea de una naturaleza tal que parezca acercarse a la segunda de ellas, se pregunta por lo que hace de la música algo valioso específicamente, opuesto a las otras artes; es decir, ¿qué nos ofrece la música –más o menos de cualquier tipo– que otras artes o actividades humanas no lo hacen o, al menos, no en el mismo grado?

Una segunda cuestión es la del valor de obras, géneros o estilos musicales particulares, cuestión que tiene obviamente una naturaleza inherentemente comparativa. ¿Qué hace valioso a un fragmento (género, estilo) musical dado?, o dicho de otro modo, ¿qué hace de este fragmento (género, estilo) ser más valioso que otro?

De modo aún más conciso, las dos cuestiones son: (a) ¿qué hace de la música algo bueno, o que contribuye al bienestar del hombre?, y (b) ¿qué hace de esta música buena, o mejor que otra?

Una vez que hemos diferenciado aproximadamente estas preguntas, la preocupación inmediata es ¿cuál es la relación, si es que la hay, entre las respuestas válidas a ellas?, ¿ ayuda saber la respuesta a (a) a saber la de (b), o viceversa?, ¿existe alguna restricción en cada dirección de modo que, por ejemplo, lo que hace de la música algo valioso en general es también esencialmente lo que hace que lo sean ciertas piezas en particular, o que lo que hace valiosa a cierta pieza sea, explicado en sentido amplio o de modo

sucinto, lo mismo que hace de la música en general algo valioso?[2] Una relación posible puede ser que una obra que exhiba en gran medida las propiedades que hacen a la música valiosa en general, o una que desempeñe bien la función cuyo cumplimento hace de la música algo valioso, sea por ello una pieza musical relativamente válida. ¿Pero es así? Me parece poco probable que las cosas sean tan sencillas.

En cualquier caso, hay que reconocer que un caso claro de divergencia entre el valor de la música como totalidad –el valor del fenómeno o la práctica de la música– y el de una pieza concreta sería la oportunidad que la música ofrece de unir a la gente en un marco social de experiencia e interacción compartidas. Llamemos a esto valor social de la música. Este parece ser un valor de la música en general aunque no ser un valor diferenciador de una pieza concreta. Otros candidatos a valores de la música en general que no tienen la entidad suficiente como para aportar demasiado, si es que aportan algo, al valor comparativo de una obra musical concreta, serían los siguientes: servir de distracción de los asuntos prácticos, o servir de acompañamiento y facilitar actividades que suponen movimiento corporal, como bailar, desfilar, hacer ejercicio o un trabajo físico.

II

En un importante estudio dedicado a la segunda de nuestras cuestiones, es decir, la del valor artístico de las obras de arte individuales, Malcolm Budd nos ofrece una idea totalmente general de tal valor, con el propósito de englobar a todas las obras en todas las formas de arte[3]. Budd se propone caracterizar el valor artístico de una obra de modo tal que ese valor sea diferente de otros que pueda tener, por ejemplo, como testimonio social, como artefacto religioso, como inversión financiera o signo de prestigio. La propuesta concreta de Budd es que el valor artístico de una obra de arte, su valor como arte, viene determinado por, o es función de, el valor intrínseco de la experiencia que la obra proporciona.

Por «experiencia que la obra proporciona» Budd entiende una experiencia en la que la obra se entiende total y correctamente, en la que se aprehende su naturaleza por lo que es. Con «valor intrínseco de la experiencia» Budd

quiere decir el valor de tener esa experiencia por la experiencia misma, y no por cualquier efecto o consecuencia a la que pueda dar lugar.

De modo que lo que queda excluido de la idea de valor artístico de una obra de arte es (a) cualquier cosa referente a la obra que no se refleje en el modo adecuado de experimentarla, y (b) cualquier valor de esa experiencia que no sea estrictamente intrínseco, es decir, que sea de un modo u otro instrumental.

Si la aplicamos a la música, la propuesta de Budd se encuentra en línea, aunque suponga obviamente un refinamiento de la misma, con el dictum de Ellington de que el valor de la música radica sobre todo en cómo suena al escucharla. Tiene poco sentido negar la sustanciosa intuición que hay detrás de las opiniones de ambos. No obstante, aunque la propuesta de Budd nos parezca en primera instancia aceptable, hay al menos tres ideas de fondo discutibles.

Una hace referencia a la presuposición de una separación viable entre los efectos o consecuencias de una experiencia y las partes o elementos de la misma, una distinción que puede resultar difícil de mantener. La segunda alude a la restricción al valor intrínseco de la experiencia que proporciona una obra como el único calibre para medir su valor, una restricción no justificada adecuadamente. Y la tercera se refiere al confinamiento del valor artístico al que se manifiesta en, o a través de, la experiencia de una obra, un confinamiento que parece no cuadrar con ciertos juicios de valor artístico ya firmemente establecidos. Las discutiré en su orden.

La distinción entre una experiencia y sus efectos, aunque aparentemente no presente problemas, corre el peligro, si se somete a estudio, de disolverse. Con mucha frecuencia, las experiencias no tienen unos puntos iniciales y finales inequívocos. Por regla general, no empiezan con la brusquedad del chasquido de un gatillo, ni se cierran normalmente con un punto y final. Muchas tienen comienzos indeterminados, y van tomando forma lentamente. Con frecuencia, en vez de detenerse de manera brusca, simplemente dejan de continuar su desarrollo o dirección, aunque el sitio y el momento exacto donde lo hacen resulta vago. Esta confusión-en-los-límites se hace muy evidente en las experiencias traumáticas, como perder a alguien amado, pero está ligada, aunque de modo menos patente, a muchas más experiencias

ordinarias, las de apreciación entre ellas. Volviendo al tema que nos ocupa, el punto final de la experiencia de una obra musical al oírla, por ejemplo, es bastante difuso, sin que haya una separación clara entre la experiencia en sí y lo que podemos llamar, muy apropiadamente, sus ecos y reverberaciones.

Un segundo, y más importante, desafío a la fórmula que Budd nos ofrece es esta: incluso si asumimos que el valor artístico de una obra musical reside por completo en el valor de la experiencia, convenientemente demarcada, que la obra proporciona, puede no ser tan fácil de asumir la restricción de su valor al valor de la experiencia intrínseca, como opuesto a instrumental, es decir, al valor de la experiencia en sí misma frente al de sus efectos[4]. Suponiendo por mor del argumento la operatividad de la división en cuestión –entre efectos de, y elementos en, una experiencia dada–, no hay razones suficientes para defender que solo el valor intrínseco de la experiencia ofrecida por una obra constituya la medida de su valor artístico, y no todo lo que devenga en virtud de sus efectos.

Supongamos que valoramos una pieza musical en parte porque nos hace profundizar, cuando la experimentamos correctamente, en la naturaleza del amor romántico o en el carácter ineludible del sufrimiento humano. Si es así, ¿contaría esto como un valor intrínseco y no como uno instrumental? La mejor respuesta parecería ser que ambos. Y es que experimentar esa profundización al escuchar la música, o cuando reflexionamos después de oírla sobre ella, tiene un valor intrínseco pero también tiene valor instrumental, ya que esa profundización en nuestro conocimiento es, después de todo, adquirida, algo que podemos traer a nuestra mente para uso o beneficio posterior. Si entendemos algo como una profundización de nuestro conocimiento, y si es la música la que lo proporciona, entonces constituye un activo duradero, algo cuyo valor va más allá de los límites de la experiencia particular en la que la hemos adquirido. Lo mismo podríamos decir sobre esa música que nos permite acceder a un punto de vista al que previamente no habíamos tenido acceso; su valor parece trascender el valor de la experiencia de lograr ese acceso gracias a la música, por lo que sería parcialmente instrumental.

Es normal que pensemos aquí en los posibles efectos morales de la música[5]. Si existen, y si podemos demostrar que operan regularmente a partir de una experiencia profunda de cierta música, entonces constituirían un valor

instrumental de su experiencia, que podría ser, al menos, candidato para su inclusión en su valor artístico.

¿Pero no hay una especie de círculo vicioso oculto en esa aparente tendencia a hacernos mejorar moralmente que induce cierta clase de música? Parece que o bien gozamos ya de un espíritu refinado o hemos desarrollado una sensibilidad moral que nos permite apreciar tal música, en cuyo caso no notaremos mejoría alguna gracias a ella, o bien no tenemos ese espíritu, con lo cual no seremos capaces de apreciarla adecuadamente, y por tanto dejará de tener su efecto apropiado. En otras palabras, que seamos capaces de apreciar esa música presupone que seamos personas de una cierta capacidad moral, por lo que esa música parece que no tendría poder alguno para transformarnos en alguien diferente.

Una respuesta parcial a este callejón sin salida es el siguiente. Incluso si gozamos de ciertas capacidades morales mínimas para apreciar adecuadamente la buena música, que supone tanto toda una gama de emociones y conocimiento práctico como habilidad perceptiva, exponernos a esa música posiblemente nos ayudará a desarrollar o reforzar esas capacidades, proporcionándonos un ámbito en el que esas capacidades de respuesta se pongan en práctica de modo específico, sirviendo como una especie de piedra de toque para entender mejor qué es ser humano. Dicho de otro modo, es cierto que para que la buena música pueda sernos de beneficio hemos de estar ya predispuestos en cierta medida a una forma moral de vida, pero si nos sumergimos en su escucha, esta puede todavía servir, ceteris paribus, para hacernos más humanos de lo que éramos antes –sin que esto signifique, por supuesto, garantizar ningún resultado.

El ejemplo de Hannibal Lecter de El silencio de los corderos, de Jonathan Demme, puede sernos de utilidad aquí, ya que ese incomparable «malo» de película claramente exhibe tanto el más terrible de los canibalismos como la más cultivada estima de J. S. Bach. Aunque seamos tan inhumanos como para responder que Lecter es solo ficción, por tanto, solo una apariencia falsa de este fenómeno, sigue siendo cierto que la coexistencia de la perversión moral y el refinamiento estético en una misma persona es más que imaginable: Richard Wagner se aproximó a esa coexistencia, y muchos de los nazis que posteriormente se regodearon en su música lo ejemplificaron por completo[6].

Pero esos casos, ficticios o reales, son en gran parte una maniobra de distracción en relación con la defensa de una dimensión moral en la música y su posible relevancia de cara al valor artístico. Nadie sostendría que la buena música puede totalmente por sí misma convertir a quienes la aprecian en mejores personas, ni que, comoquiera que se la complemente y siga, sea probable que haga que todos apreciemos su lección moral. Lo máximo que alguien puede sensatamente proponer es que tal música, adecuadamente entendida, ejerza mediante las actitudes o estados mentales que proyecta o el complejo de sentimientos que evoca una cierta fuerza humanizadora y moralizante, aunque muy fácil de anular o neutralizar; entonces, la personas expuestas a tal música tenderán a ser mejores en sentido moral, más humanas, de lo que lo serían de otro modo. Aunque esto siga sin demostrarse no debemos, por supuesto, descartarlo.

Cabe decir que la buena música puede, como mínimo, ayudar a eliminar barreras para la educación moral, incrementando la conciencia de un sujeto de la subjetividad de los otros, algo que constituye un prerrequisito para tratar a los demás como fines en sí mismos y tomar en cuenta también sus intereses antes de decidir cómo comportarnos. Apreciar la buena música puede perfectamente llevarnos a obtener una idea mucho más vívida e imaginativa de la vida mental de los demás, condición necesaria para considerarlos adecuadamente desde una perspectiva moral.

¿Pero la buena música simplemente nos provee de datos relevantes o nos pone en contacto con puntos de vista morales diferentes, proporcionándonos así una condición necesaria para actuar correctamente, o lo hace además para motivarnos, hasta un cierto límite, a actuar así? Si no lo hace, entonces no acabará siendo una fuerza de perfeccionamiento moral, sino solo algo que realiza el trabajo preliminar para que actuemos así. Sea como sea, creo que tenemos razones para creer que cierta música no es solo de valor epistémico, sino también algo que nos motiva hacia una vida moral.

En resumen, tiene sentido afirmar que una obra musical es mejor, y mejor como arte, si induce efectos e inclinaciones morales del tipo que hemos hablado entre aquellos que la experimentan total y correctamente, dejando a un lado si podemos demostrar que efectivamente los tenga. Y esto constituye un fundamento para su valoración, o una razón para valorarla, diferente de

los méritos musicales específicos en virtud de los cuales la obra posee la fuerza moral que tiene.

Esto no supone, por supuesto, permitir que cualquier beneficio demostrable de una obra forme parte de su valor artístico. El beneficio instrumental en los aspectos (moral, cognitivo, y emocional) de los que he estado hablando es posiblemente una parte de la misión o propósito propios del arte –a diferencia, por ejemplo, de la posibilidad de oír una obra como alivio para una enfermedad mental, inducir el sueño cuando estamos cansados, o despertar un sentimiento de autosatisfacción–. Los beneficios instrumentales que realmente me importan están en consonancia con las intenciones que han prevalecido históricamente en la mente de los músicos al componer sus obras, intenciones también presentes de modo implícito en los juicios que hemos heredado sobre su calidad. Creo que esos beneficios forman parte sin lugar a dudas del juicio sobre la calidad de una obra musical como obra de arte.

Existen, sin lugar a dudas, beneficios instrumentales de la experimentación de la música que podríamos considerar relevantes para que alcance también su mérito como obra de arte. La música puede valorarse como instrumento en virtud de que proporciona a través de su forma sonora un paradigma o un ensayo de cómo desenvolverse o cómo ser –en efecto, de «cómo seguir»–. La buena música, experimentada adecuadamente, puede servirnos como un altamente abstracto, pero también sugerente, «modelo de vida»[7].

Cierta música, apreciada del modo correcto, puede valorarse como instrumento en virtud de la influencia que puede ejercer en nuestra actitud general, permitiendo que pensemos o sintamos el mundo de modo diferente, ampliando de ese modo nuestra experiencia. Y lo hace así encarnando un proceso mental o un estado de ánimo, al que se nos permite acceder a través de una escucha atenta y empática. Estamos ante algo que no puede ser comunicado de otra manera, ni de un modo igualmente vívido y efectivo.

Cierta música, finalmente, puede valorarse como instrumento gracias a su contribución a conformar el concepto de sí mismo y a la formación de la personalidad de cada sujeto. Las obras musicales ayudan a constituir y definir el yo de quien las escucha, las internaliza, y se identifica con ellas[8].

Cierta música puede incluso tener la capacidad de producir esos efectos en la personalidad de un modo tal que la transfiguren.

Es importante apuntar que el valor objetivo de una pieza musical es en este sentido distinto de su valor personal respecto a un sujeto dado. Ambos son comparativos, pero solo el último es relativo en sentido fuerte. El primero se refiere al poder o potencial de una pieza, entre otras piezas musicales en general, para contribuir a la autodefinición y otros efectos semejantes en virtud de sus cualidades formales y expresivas; el segundo apunta a la contribución histórica concreta de una pieza dada a conformar la personalidad de una persona. El segundo puede ser, en parte, consecuencia del primero, pero por regla general hay también factores idiosincráticos en funcionamiento. Que cierta pieza de música tenga un efecto profundo en Juan, y se convierta en piedra de toque de su vida emocional e intelectual posterior, significa que es indiscutiblemente una pieza que tiene valor personal para él. Pero no puede, precisamente por todo ello, tener mucho valor objetivo en tal sentido, esto es, quizá carezca de un potencial significativo que pueda afectar de ese modo a la totalidad de oyentes preparados en general.

III

Me dirijo ahora a mi tercer desafío a la propuesta de Budd sobre el valor artístico. Aunque demos por sentado que el valor artístico de la música es fundamentalmente cuestión del valor de nuestra experiencia de ella, ya sea intrínseco o instrumental, eso no agota lo que tal valor incluye. ¿Por qué? Porque ciertos factores que conforman al valor artístico de una obra de arte no pueden reducirse al valor de experimentar la obra del modo debido. En otras palabras: el valor artístico de una obra musical puede exceder perfectamente su valor experiencial, incluso si este se entiende de modo amplio.

Un componente importante del valor artístico musical es lo que podríamos llamar valor-de-influencia, el impacto que una obra musical tiene para mejorar el curso futuro de la música[9]. Ejemplos de obras en cuyo valor artístico hay un componente significativo de valor-influencia incluyen la

«Heroica» de Beethoven, el «Preludio a la siesta de un fauno» de Debussy, las Obras de piano Op. 23 de Schoenberg, y la Consagración de la primavera de Stravinsky. Este componente del valor artístico de la música va más allá del valor, sea intrínseco o instrumental o ambas cosas, de la experiencia que proporciona. Podemos verlo reflejado en otras obras valiosas a las que las mencionadas anteriormente han dado lugar, los nuevos caminos de composición que han abierto, o los inesperados tipos de experiencias musicales para las que ellas quizá sientan las bases, pero que por sí mismas no proporcionan. Cuando identificamos una obra como seminal, como revolucionaria, o decimos que ha roto los cimientos, y la elogiamos como tal, estamos dentro de ese ámbito del valor artístico al que llamo valor-de-influencia.

Puede objetarse, a pesar de todo, que el valor-de-influencia real, efectivo, es una cosa, y el valor-de-influencia potencial, otra. El primero consistiría en los efectos reales positivos en la música futura; mientras el segundo, por el contrario, consistiría en la capacidad de dar lugar a esos efectos en el marco de unas condiciones de recepción favorables. En otras palabras, el valor-de-influencia potencial de una obra equivaldría a tener la capacidad de ejercer una influencia beneficiosa en la música futura, a través de unos rasgos artísticos apreciables directamente, es decir, su forma, expresión o técnica. Al haber distinguido de este modo el valor-deinfluencia real del potencial, no tendremos más remedio que aceptar que solo el potencial, que fluye directamente de una obra que tiene «lo que hay que tener», es relevante de cara a los juicios de valor artístico.

No obstante, me parece que, a pesar de la validez de la distinción entre ellos, también el valor-de-influencia real, efectivo, y no solo el potencial, ha de ser considerado con propiedad como parte del valor artístico de las obras musicales, en especial cuando tales obras son contempladas no aisladamente, sino como parte de una tradición de creación y pensamiento musical en curso. Sin duda que tener «lo que hay que tener», y en el momento adecuado, cuenta para el valor artístico de una obra, pero de ese modo parece significar según en lo que se convierta históricamente. Como la influencia efectiva en la historia de la música depende, como sabemos, no solo de la naturaleza de la obra y las relaciones que mantiene con sus antecedentes, sino también de un grado contingente de receptividad y absorción de lo que ofrece, necesitamos contar con una cierta medida de

«fortuna artística» a la hora de hablar de cuánto valor le corresponde a una obra. Porque eso es lo que la influencia real, como opuesta a la meramente potencial, a su repercusión futura, a su carácter revolucionario, etc., exige.

¿Y qué hay de esa influencia impropia, inmerecida, resultado incluso de repugnancia, como sucede cuando una obra menor, poco prometedora, empuja a un artista a crear con enfado algo superior en un estilo totalmente diferente? El tipo de influencia que parece pertinente para el valor artístico radicaría solo allí donde el arte anterior mueve a la emulación, adaptación o exploración posterior en la misma dirección u otras relacionadas con ella –donde sirve como ejemplo e inspiración para el arte posterior, y no donde supone solo un acicate para su rechazo–. Quizá lo que realmente podamos defender sea solo que algún valor-de-influencia efectivo contribuya al valor de una obra como arte; quizá sea así solo cuando tal valor-de-influencia efectivo vaya de la mano, o se apoye, en un valor-de-influencia potencial. En esos casos la contribución funciona[10].

Pero supongamos que, contrariamente a lo que acabo de mantener, solo fuera el valor-de-influencia potencial el único pertinente al valor artístico, que despreciáramos como irrelevante la fortuna particular de una obra en la historia futura de la música. La existencia de ese valor-deinfluencia aún constituiría un desafío frente a la propuesta de Budd. Y es que el valor-de-influencia potencial de una obra –su poder o propensión a alterar para mejor el desarrollo de la cultura musical– está por encima de los rasgos de la obra en los que ese poder o propensión reside, y es distinto y no reducible al valor, ya sea intrínseco o instrumental, de experimentar la obra de modo correcto.

Después de lo anterior, podemos entender ahora que el valor-deinfluencia sea correctamente calificado como un tipo secundario de valor artístico, aunque sea un valor verdadero y real, a pesar de todo. La razón es la siguiente. Este valor es claramente parásito del valor que se fundamenta en la experiencia, en el sentido de que es un valor que le corresponde a una obra en virtud de su capacidad de dar lugar o abrir el camino para otras obras que ya tienen un valor por encima del valor-de-influencia, normalmente un valor experimental. Haber servido de guía para la creación de otras obras, aunque sean obras sin valor experiencial digno de mención, u obras que solo exhiben valor-deinfluencia, no implicaría detentar valor artístico de tipo

alguno. El valor-de-influencia es, por tanto, un especie de «pagaré» que necesita ser canjeado mediante el pago de obras inducidas subsiguientes dotadas de un valor experiencial constatable. Pero cabe la posibilidad de que esos pagarés puedan ser canjeados, y así lo hayan sido en repetidas ocasiones.

Finalmente, ¿existen otros tipos de valor artístico que posean las obras musicales, aparte del valor-de-influencia, que vayan por encima del valor intrínseco o instrumental que nace de la experimentación de la obra en su totalidad? Aquí tenemos algunos candidatos:

(a) Valor-de-solución-de-problemas: parte del valor artístico de una obra musical puede residir en los problemas que es capaz de resolver bajo ciertas constricciones, formales o expresivas[11]. Es cierto que el modo en el que una obra responde a los problemas planteados por sus predecesoras puede influir en el modo en que la escucha un oyente instruido, consciente de que esas soluciones son intrínsecamente satisfactorias de experimentar; pero el hecho de ser una solución para un problema artístico preexistente de cierta relevancia podría servir de fundamento para un valor en sí mismo, no reducible al valor de la conciencia que un oyente tenga de que la obra ha alcanzado semejante solución[12].

(b) Valor-de-originalidad: parte del valor artístico de una obra musical puede radicar en su originalidad o innovación respecto a la tradición que le precede. Ahora bien, aunque esto puede, de nuevo, estar incluido en la experiencia que la obra proporciona a un oyente instruido, en esa originalidad, una característica retroactiva, nos encontramos al compararla también frente al contexto en que emerge, sus prototipos y antecedentes, al tiempo que oímos. En cualquier caso, la originalidad de una obra frente a su trasfondo, una propiedad relacional compleja, resulta ser de valor en un modo que va más allá de la apreciación de esa originalidad.

(c) Valor-de-interpretación: parte del valor artístico de una obra musical puede resultar ser fuente de placer para sus ejecutores al sortear sus dificultades, o como un vehículo para la exhibición de su sensibilidad y gusto. No hay dudas de que la música puede ser especialmente placentera de tocar, o puede plantear desafíos en su ejecución que son excitantes de

superar, u ofrecer oportunidades no muy corrientes para la autoexpresión, sin que su escucha resulte particularmente gratificante. Además, de cierta música puede decirse que es más valiosa en virtud de permitir, más de lo que lo hace la mayoría, interpretaciones sugerentes en distinto modo de una ejecución a otra –ejecuciones que resuelven de modo diferente la relación entre la forma y el contenido de la música.

Por tanto, parece que existen sin duda otras fuentes de mérito artístico no basadas en la valoración de la experiencia, aparte del valor-deinfluencia. De todos modos, no voy a intentar aquí establecer cuántas son esas fuentes y cuál es su respectiva importancia[13].

IV

Mi intención en lo que resta de este ensayo es explorar el valor primario, es decir, intrínseco a la experiencia, de una pieza musical para un oyente; intento precisar en qué consiste esencialmente y cómo puede, muy en general, medirse. Tal y como ha quedado claro a partir de la discusión precedente, defiendo que una parte significativa del valor artístico de una pieza musical, es decir, su valor como arte, puede ser no -experiencial, puede consistir en cosas como la originalidad o su capacidad de influencia, o radicar en las soluciones a un problema persistente en su tradición. Además, mantengo que el valor experiencial de una pieza en tanto arte puede en principio ir más allá de lo que es intrínsecamente evaluable de esa experiencia, y ser con toda propiedad reflejo de otros beneficios «externos» de ciertos tipos. Mi objetivo aquí, en todo caso, es precisamente esa dimensión central del valor de la música para los oyentes, la que es intrínseca a la experiencia del oír en sí, donde tal experiencia es considerada digna de ser disfrutada por sí misma.

Incluso si estamos de acuerdo en que el valor artístico de una obra musical proviene fundamentalmente del valor intrínseco de experimentarla sabiamente[14], nuestros criterios para asignarlo son por naturaleza adecuados para ser considerablemente más concretos que eso. Si a un oyente se le pide que defienda su juicio de que una pieza es buena como música, raramente

dirá que su experiencia de ella tiene un alto valor intrínseco, o en todo caso dirá algo más que eso. Seguro que hay lugar, o un papel desempeñado por, distintos criterios de bajo nivel, como ser una melodía atractiva, tener un ritmo interesante, una expresión intensa, unos tonos agradables, una armonía creativa, una forma global comprensible, etcétera. Cuando aludimos a estos criterios, muy frecuentemente argumentamos que constituyen, por supuesto, la recompensa inherente a una experiencia inteligente de la música.

No obstante, esos méritos musicales de bajo nivel carecen en sí mismos de generalidad, e incluso hipotéticamente están lejos de ser beneficiosos. Una música puede ser buena, y lo es fácilmente, sin una melodía atractiva (por ejemplo, La consagración de la primavera, de Stravinsky, o los Cinco movimientos para cuarteto de cuerda, de Webern); sin una armonía creativa (la mayor parte de la obra de Palestrina o Haendel); sin un ritmo interesante (la Gymnopedie 1, de Satie, es testimonio); sin tonos agradables (la música para teclado de Bach lo demuestra); sin una expresividad emocional evidente (como los estudios para piano de Conlon Nancarrow), etc.

Lo interesante aquí es si existen principios intermedios justificables, es decir, no tan abstractos como el de la recompensa intrínseca a la experiencia de la escucha, pero tampoco tan concretos como los que acabamos de mencionar. Entre la condición más abstracta que podemos considerar para analizar la esencia del valor artístico de la música –que intrínsecamente valga la pena experimentarla– y la más concreta de que la experiencia satisfaga esos rasgos a los que apelamos en nuestros veredictos informales sobre la bondad de una música –una melodía atractiva, una orquestación variada…–, puede haber ciertos principios intermedios que capturen el fundamento sobre el que esos veredictos y justificaciones se apoyan, al tiempo que proporcionen una especificación de validez general sobre aquello en lo que consiste fundamentalmente el valor que nace de la experiencia musical.

Un intento muy difundido en la estética filosófica durante casi cincuenta años –aunque se ha visto debilitada últimamente por los ataques de los partidarios de la particularidad del juicio– ha sido la identificación de las propiedades generales de las obras de arte que invariablemente conducen, o subyacen, a la bondad artística en todas las artes, y que presumiblemente lo hacen debido a que son inherentemente satisfactorias a la experiencia, solas o en combinación, en las circunstancias en las que la apreciación se produce.

El origen moderno de este modo de pensar es Monroe Beardsley, quien propuso que había tres «cánones primarios de crítica»: unidad, intensidad y complejidad[15]. La tesis es que mientras una obra exhiba uno de esos tres rasgos es ipso facto mejor como arte de lo que lo sería de otra manera, y que puede demostrarse que cualquiera de los rasgos que parecen constituir el valor artístico no son sino formas de, o se apoyan, en estos tres criterios primarios: unidad, intensidad y complejidad.

Pero ha habido un significativo escepticismo sobre si los tres rasgos son siempre, en toda circunstancia, todos ellos rasgos tendentes-a-lopositivo; si no habrá a veces efectos interactivos entre ellos, efectos que impidan un aumento en una de las dimensiones que desde siempre sirven como incremento del valor; si son esos tres todos los rasgos tendentes-alo-positivo que afectan a la bondad artística; si hay un modo efectivo de sumar esos criterios de modo tal que justifiquen los rankings comparativos de las obras que presentan los tres criterios primarios en distintos grados; y si la presencia de tales rasgos, incluso en un alto grado, es suficiente por sí misma para respaldar un juicio comparativo de alto valor artístico[16].

Por tanto, en vez de intentar la rehabilitación de esta tesis[17], prefiero enfrentarme a otra dificultad, la que pretende venir en ayuda de los fundamentos característicos del valor de las obras musicales en concreto, en oposición a las obras de arte en general; mientras, al mismo tiempo, profundizar en la intuición de que el valor artístico es fundamentalmente función de si la experiencia que propone merece o no la pena. Lo que tengo en la cabeza son propuestas que pueden con toda lógica considerarse especificaciones de esa intuición tal y como se aplica en el caso de la música.

V

Pensemos en estas dos respuestas de aprobación a la música: (a) «Me gusta cómo suena»; (b) «Me gusta cómo va».

Mientras ninguna de estas respuestas, que estrictamente hablando no son más que juicios subjetivos de aprobación, constituye un fundamento

adecuado para juzgar el valor artístico de una pieza musical, (b) dice más que (a), y también se acerca más a constituir ese fundamento que (a). Y esto es porque (b) captura un rasgo fundamental para que una música sea buena, en un nivel menos abstracto que el de que su experiencia sea intrínsecamente satisfactoria.

Alguien que ofrezca la respuesta (a) se compromete solo con aprobar, primero, la apariencia meramente sonora de la música, y segundo, con un aspecto de la música que se pone de manifiesto incluso en las más pequeñas dosis perceptibles. Por otra parte, alguien que ofrezca la respuesta (b) se ha acercado más a la esencia musical de la cuestión, ya que refleja un disfrute considerado de su progresión musical, en cómo la música evoluciona de un instante a otro, algo cuya manifestación más obvia quizá sea el ritmo, y el modo en que las partes de la obra, y especialmente las de poco alcance, se unen segundo a segundo. «Me gusta cómo va» es más revelador que «Encuentro que su experiencia es intrínsecamente satisfactoria» o que «Me gusta cómo suena», porque la última no indica, estrictamente hablando, nada de la naturaleza esencialmente cinésica de la atracción básica que despierta la música. «Me gusta cómo suena», podríamos añadir, se aplicaría igualmente bien a unos estallidos sonoros de corta duración, creados mediante sintetizador para provocar placer estético. El atractivo de los productos de tal arte coincidiría solo ligeramente con el de la música, lo cual resulta significativo de por qué «cómo suena» resulta menos adecuado como un epítome de lo que otorga valor a una música de lo que resulta el «cómo va». «Me gusta cómo va» conecta con la noción absolutamente crucial de seguir la música. De hecho, hay una equivalencia aproximada entre «Me gusta cómo va» y «Encuentro que la experiencia de seguirla es intrínsecamente satisfactoria». Obtener satisfacción de una cierta música es, sobre todo, disfrutar siguiéndola, y su valor como música es posiblemente en esencia su capacidad de proporcionar la experiencia de que seguir su evolución a lo largo de un tiempo nos satisface por sí mismo.

La idea básica de Leonard Meyer sobre el valor de la música es muy de este estilo. Se trata de que la música es valiosa en tanto plantea en el oyente la expectativa de cómo habrá de seguir, y si cumple o frustra, por tanto, esa expectativa de varios modos, en varios grados y con más o menos tardanza. Para Meyer, la música más valiosa es la que nos proporciona una estructura en la que se retrasa, pero no se pospone indefinidamente, el cumplimiento de

sus expectativas, siendo la gratificación final resultante lo más valioso para la tardanza implicada en alcanzarla[18].

Claramente esto supone concretar más la idea de que valoramos la música en tanto disfrutamos de su evolución, o de que nos proporciona satisfacción seguirla, una concreción que especifica el contenido de la obra aún más. Por desgracia, y especialmente en tanto parece privilegiar la continuidad improbable o anormal, este criterio puede ser demasiado específico, demasiado restrictivo, para cubrir todos los modos en los que la música puede «ir», es decir, desarrollarse o evolucionar en el tiempo, y que el público encuentra intrínsecamente satisfactorios. A veces, una continuación que nos parece correcta, bella o convincente, puede no resultar especialmente inesperada –puede no comunicar, en los términos que Meyer prefiere en una posterior formulación, demasiada información sobre sus alternativas.

Edmund Gurney nos proporcionó en su momento una idea relacionada con lo anterior, todavía dentro de este territorio medio entre lo conceptualmente irrefutable y lo empíricamente falso, que concreta más a fondo la propuesta de que la clave para el valor artístico experiencial esencial de la música consiste en disfrutar con su seguimiento[19]. Su tesis es que la música, o al menos la música del tipo que Meyer llama teleológica, es decir, la que da la apariencia de tener un propósito o dirigirse a un fin, tiene valor experiencial casi enteramente gracias a la capacidad de satisfacción que proporciona experimentar sus partes individuales como una secuencia, es decir, en virtud de la capacidad de causar la satisfacción que presenta su evolución o progresión en pequeña escala, de un instante a otro.

Otra de tales sugerencias, en el aproximadamente igual nivel de concreción, nos llevaría, por fin, a lo que hasta ahora he silenciado: exactamente, al lado expresivo de la música, y a localizar fundamentalmente el valor experiencial de la música en la satisfacción de captar y responder a su aspecto expresivo. Si la sugerencia anterior nos anima a capturar minuciosamente lo que la música ofrece en un nivel formal, en tanto proceso no interpretable en otros términos que no sean musicales, ahora, la idea que nos ocupa nos anima a capturar de forma detallada lo que la música ofrece en el nivel del contenido, o en tanto proceso interpretable en los términos que interpretamos la vida humana. Y es que, sin lugar a dudas, gran parte del interés de la música

radica en lo que da a entender sobre el gesto, el sentimiento y la acción humanos.

Pero podemos encontrar un principio más adecuado que cualquiera de estos si, por así decirlo, los ponemos a todos juntos. Más que disfrutar meramente siguiendo la música en su concreción o encontrar satisfactorio precisamente el modo en que procede, y más que disfrutar percibiendo y respondiendo a las cualidades gestuales y afectivas relativas a la acción que emergen al tiempo que la música se despliega en el tiempo, lo que encontramos intrínsecamente satisfactorio al experimentar lo que una buena pieza musical ofrece, y que, quizá, determina de manera más importante su valor artístico, es el tan particular matrimonio entre su forma y su contenido. Es decir, con una buena obra musical disfrutamos de «cómo va», sin lugar a dudas –su forma particular, temporal de evolucionar–, y además disfrutamos de «lo que transmite»[20] –las actitudes, emociones, cualidades, acciones o eventos que sugiere–; pero, sobre todo, lo que disfrutamos y encontramos que merece intrínsecamente la pena es la fusión de cómo va y lo que transmite, el modo preciso en el que lo que transmite es incorporado y transportado por el cómo va[21].

Si igualamos el «cómo va» de una pieza musical con su forma configurativa (o cinésica), y el «lo que transmite» con su contenido expresivo (o interpretativo), entonces el «lo que transmite en relación con el cómo va» de esa obra puede razonablemente identificarse con su forma o su contenido, entendidos ambos de modo más concreto –esto es, con su forma significativa o con su contenido inmanente–. Llamemos a este modo de ver las cosas «Modelo 1».

Modelo 1

(i) Cómo va: cómo una nota sigue a otra, acorde a acorde, motivo a motivo, frase a frase y pasaje a pasaje: forma configurativa/cinésica.

(ii) Lo que transmite: gesto, acción, sentimiento, humor, emoción: contenido expresivo/interpretativo.

(iii) Lo que transmite en relación con cómo va: forma significante/contenido inmanente.

Desde luego, el hecho de que distingamos la forma configurativa/cinésica del contenido expresivo/interpretativo de esa manera no pretende sugerir que puedan normalmente discernirse como tales en la experiencia concreta de la escucha. Normalmente atendemos a una forma infundida-decontenido, o a un contenido encarnado-formalmente, más que a la forma o el contenido per se, aunque sea posible, no sin cierto esfuerzo, centrarse de modo abstracto en ese contenido o esa forma independientemente. La progresión o movimiento de la música se oye normalmente tanto como configurativo como expresivo, con ambos aspectos fundidos en uno. No hay duda de que la frontera entre las relaciones, movimientos y tensiones puramente intramusicales captadas en el nivel de la configuración (o cinesis), y los contenidos gestuales, afectivos o relacionados con la acción captados en el nivel de la expresión (o interpretación), siempre acaba desdibujándose. El modelo anterior, por tanto, solo pretende hacer explícitos los dos polos, por así decirlo, del objeto en el que la valoración adecuada de la música se centra.

Creo que lo que proponemos aquí como foco principal de la apreciación musical –es decir, lo que la música transmite en relación con cómo va– ayuda a explicar por qué la actitud prevalente con respecto a la música que nos gusta es el deseo de experimentarla total y repetidamente en su escucha concreta. Y es que solo a través de esa experiencia, o de un simulacro de ella que la simulación mental pueda proporcionarnos, podemos acceder a la fusión específica de contenido humano y forma audible en la que mi modelo de análisis pone el acento. Evocar de modo abstracto meramente la forma, o también analizarla de modo concreto pero incuestionable, contribuye más bien poco a satisfacer el ansia característica que casi dolorosamente sentimos por una pieza que añoramos. Y aún menos lo hace traer a nuestra mente de modo abstracto su contenido, al que aludimos de una manera u otra, sin rescatar y volver a escuchar su encarnación o vehículo específicamente sonoro.

El modelo anterior, y la fórmula a partir de la cual se deriva, se adecua mejor quizá a la experiencia de la música en un nivel básico o fundamental, como una sucesión de eventos de duración relativamente breve, cada uno dotado de una significación por sí mismo, siendo más o menos absorbente. Pero se nos presenta otro modelo, más complejo, en el cual se reconoce que lo que

he propuesto como el aspecto del contenido admite en sí mismo una forma –es decir, un «cómo va»– en un nivel superior; una forma que genera a su vez una dimensión ulterior del contenido, manteniendo de ese modo la relación entre el contenido y su forma subyacente. Llamémoslo «Modelo 2»[22].

Modelo 2

(i) Cómo va en un nivel expresivo: cómo a un episodio de carácter expresivo le sigue otro episodio de igual carácter, y el modelo de su sucesión como un todo: forma expresiva.

(ii) Lo que transmite en virtud de cómo va en un nivel expresivo: contenido dramático[23].

(iii) Lo que transmite de modo dramático en relación con cómo va en lo expresivo: forma significante/contenido inmanente global.

Para completar el cuadro necesitamos reconocer que las relaciones entre las formas y contenidos de alto nivel y las de nivel bajo pueden también pasar a formar parte de la apreciación de la música, es decir, servir como focos potenciales cuya atención merezca la pena intrínsecamente. Así, si en el Modelo 1 tenemos tres factores, la forma configurativa, el contenido expresivo y el resultante de bajo nivel forma significante/contenido inmanente, y en el Modelo 2 tenemos otros tres, forma expresiva, contenido dramático y el resultante de alto nivel forma significante/contenido inmanente, entonces, en teoría, existen otras nueve relaciones que se convierten en candidatos para la aprehensión o comprensión de la música y, de aquí, en loci del juicio valorativo. De ellas, las relaciones existentes entre forma expresiva y configurativa y entre contenido dramático y expresivo parecen ser las más relevantes. Pero en este instante de nuestra reflexión seguramente hemos empezado a perder nuestra seguridad en lo que puede constituir básicamente el valor musical. Por ello, creo que podríamos ignorar sin riesgo alguno cualesquiera relaciones posteriores de este tipo, y apoyarnos en los dos modelos ya dispuestos, en los cuales el objeto principal de la apreciación musical se identifica como la relación entre contenido y forma, en niveles bajos o altos, con ese contenido y esa forma funcionando por sí mismos como objetos también de atención secundaria y de apoyo.

VI

Si limitamos nuestra atención al Modelo 1, el más sencillo y también el más básico de los dos, parece que haya cierta asimetría entre el componente al que llamamos «cómo va» (forma configurativa) y el que etiquetamos como «lo que transmite» (contenido expresivo) como lugares potenciales del valor musical. La razón de tal sospecha es que el primero –la forma musical– aparenta tener una demanda independiente en los oyentes, es decir, hay interés en aprehenderla por sí misma, mientras el segundo –contenido extramusical– puede, por su parte, parece, tomado en sí, carente de demanda. Budd, por ejemplo, adopta ese punto de vista: «nuestra experiencia del aspecto expresivo de la música es inseparable de nuestra experiencia de ella, y valoramos el aspecto expresivo no en sí mismo, sino solo en tanto

realizado en la música »[24]. En otras palabras, que una obra musical tenga una forma configurativa absorbente, dejando el significado expresivo a un lado, supone ya una razón del valor musical, constituyendo así un objeto de valoración musical apropiado, aunque limitado. Pero que una obra tenga este o aquel contenido expresivo identificado al margen de la forma musical que lo realiza parece ser algo que no se da.

¿Pero es esto realmente así? Creo que no. Lo que sin duda es cierto es que existe una asimetría de grado: el significado expresivo identificado de modo abstracto de una obra es de menor interés artístico, y contribuye menos a su valor, que la calidad de su forma configurativa o la manera en que la expresividad emerge de la forma aludida. Pero es falso que tal significado, considerado al margen de su vehículo, no sea de interés, o que su naturaleza no sea relevante para el valor artístico de una obra. Los objetos de expresión inusuales, singulares, sutiles, profundos, intensos, si atendemos a ellos, hacen de una obra musical algo mejor, porque tales contenidos son merecedores de contemplación, entusiasmo o respuesta en mayor grado. Por ejemplo, podemos decir que una obra musical que expresa una melancolía agridulce, o que transmite una actitud resignada ante la vida, es más valiosa desde el punto de vista artístico, aunque el resto de características sean las mismas, que otra que expresa una simple alegría o transmite un simple enfado.

Hay que recordar que para Budd la cuestión del valor artístico de una obra musical se resume simplemente en esto: ¿Es la experiencia que la obra ofrece valiosa intrínsecamente? Sin embargo, la cuestión que yo he puesto de relevancia es, por el contrario: ¿cuál es la naturaleza de la experiencia musical que una obra típicamente ofrece, por lo que se refiere al valor intrínseco de esa experiencia, y cuáles son, más específicamente, las dimensiones de la experiencia en las que ese valor reside? Me he atrevido a generalizar sobre las dimensiones relevantes para la valoración de la experiencia musical, y he concluido que son tres: la experiencia de su forma cinésica o configurativa, la experiencia de su contenido expresivo o interpretativo, y la experiencia de cómo la segunda se realiza en la primera. De este modo, si la experiencia que una obra nos proporciona posee valor intrínseco, ello será porque encontramos en tal obra un mérito inherente desde el punto de vista expresivo, o configurativo, o en términos de la fusión de lo expresivo y lo configurativo, o quizá las tres cosas a un tiempo. De este

modo podemos ahora, si nos place, identificar tres criterios prima facie para la bondad de la experiencia en la música: uno, lo reconfortante que resulta para la experiencia constatar ese «cómo va la música», esto es, cómo es de reconfortante seguirla como un proceso tonal; lo gratificante que resulta comprender o responder a lo que transmite; cuánto merece la pena experimentar lo que transmite en relación a, o cómo se realiza en, cómo va.

¿Se sigue de ello entonces que una obra que puntúa bien alto en las tres dimensiones de la experiencia que proporciona es necesariamente mejor que una que puntúa igual pero solo en dos de ellas? Por ejemplo, ¿una obra con un contenido representacional peculiar que presenta una forma musical absorbente y une las dos cosas con éxito es necesariamente mejor que otra con un contenido expresivo más tópico aunque exhibe una forma musical muy absorbente unida a él?

La respuesta, según creo, es que no se sigue. No se sigue porque existe la posibilidad, incluso la probabilidad, de interacción o interferencia entre las dimensiones de la experiencia. Por ejemplo, puede perfectamente darse el caso de que las obras de un marcado carácter representacional, aunque sean absorbentes desde el punto de vista musical y exhiban una buena integración de lo representacional y lo configurativo, no proporcionen una experiencia que sea en su totalidad satisfactoria de modo inherente, sino otra comparable a la mayor parte de la música no representacional y de carácter expresivo mediocre. El valor de la experiencia apreciativa de tal obra no sería la suma de los valores de las tres dimensiones valorativas consideradas aisladamente, ya que, al intentar concretarlas en una única experiencia apreciativa, nos encontraríamos con que la atención a la dimensión representacional compite dañando la atención hacia la configurativa, aún más incluso que cuando la música tiene contenido extramusical pero no representacional.

No obstante, aunque el valor de la experiencia musical no sea, si es que estamos en lo cierto, simplemente la suma del valor de las tres dimensiones que he identificado, esas dimensiones parecen ser las únicas en las que reside tal valor, y la capacidad de satisfacción que tengan tomadas por separado la única razón prima facie para considerar una obra musical como buena.

VIII

¿Cómo funcionan las fórmulas y modelos sobre el valor de la experiencia propuestos anteriormente a la ahora de abordar una obra musical de incuestionable e incomparable mérito? Como conclusión elijo para examinarla brevemente a la luz de estas tesis la Sonata para Piano en La mayor de Schubert, op. post., D. 959. Sugiero que el valor experiencial de esta sonata, es decir, su valor esencial como música, se ajusta cómodamente a las fórmulas y modelos propuestos; porque, dicho brevemente, su bondad como música es cuestión de cómo va satisfactoriamente en tanto puro proceso, de lo gratificante que es involucrarse en el contenido que transmite y, sobre todo, de la agradable recompensa que proporciona experimentar el modo en que lo que transmite se encarna en, y está entrelazado con y se apoya en, precisamente, el modo exacto en el que va.

Pero probemos a identificar, en relación con esta composición musical concreta, algunas cosas que la hacen en particular ser tan buena. La respuesta esquemática de medio nivel a la pregunta «¿por qué la sonata de Schubert es tan buena?» es que la experiencia que proporciona, en un nivel configurativo, en el expresivo y en el de la interrelación entre los dos anteriores, es inherentemente satisfactoria o merece la pena. En el nivel puramente cinésico, es enormemente atrayente de seguir, en su movimiento de pequeña y gran escala; desde su principio hasta el final, su escucha es majestuosa con hermosas, convincentes y originales formas, o maneras de sonar en el tiempo. En el nivel del contenido, lo que expresa o transmite es claro, intenso, digno de entregarse a ello. Y en el nivel de la fusión, la manera específica en la que la obra transmite musicalmente su contenido parece absolutamente cautivador, exhibiendo en todo momento una elegancia y corrección de medios respecto a fines[25].

No obstante, no sería en vano profundizar con mayor detalle en las dimensiones expresiva y dramática del ensayo musical de Schubert. Comienzo con la primera.

Esta sonata en La mayor posee una intensidad y una variedad de expresión emocional bastante alejada de lo ordinario, abarcando casi toda la gama completa de los sentimientos humanos. Exhibe quizá el más amplio espectro

de humores y afectos que cualquiera de las obras de su autor; es más, se las ingenia para unirlos a todos en una totalidad tan placentera que escucharla es como vivir la vida humana en un pequeño microcosmos.

¿Cuáles son los loci destacados de la bondad expresiva en esta sonata? Las siguientes constituyen cuatro instancias de expresión clara, claramente conseguida, y en la mayor parte de los casos mediante una música que es, además, por sí misma completamente satisfactoria desde el plano configurativo:

1. La inquietante inmovilidad, que sugiere una incansable ansiedad u obsesión, al comienzo del primer movimiento, conseguida mediante la oscilación armónica entre Do mayor y Si mayor –opuesta al paso más usual e irreversible de nota a nota.

2. La singular nostalgia de la coda al primer movimiento, en la que se rememora el tema retórico como a través de una neblina –su fuerza vital, casi perentoria, se diluye, pero su identidad esencial queda intacta.

3. La violencia sin parangón, cercana al caos, de la lenta sección media del movimiento, una evocación destacada de que alguien está perdiendo desesperadamente el control[26].

4. La cautivadora frescura del tema principal del primer scherzo, cuyo encanto se basa en parte en que el piano sugiere un pizzicato de cuerdas.

Me dirijo ahora al contenido dramático o expresivo global. Un sorprendente ejemplo es el que nos proporciona el diálogo intenso, penetrante, en el que se ve sumergida la persona de la música en el clímax del segundo episodio del rondo final de la sonata, en los compases 180-210. En este pasaje la persona de la música parece plantear, y después responder renuentemente, cuestiones que preferiría no encarar, pero que no puede evitar por más tiempo. Y un oyente compasivo no puede sino sentir que se trata de las preguntas sobre la vida y la muerte de su propia existencia. Como fuente, hablando formalmente, de la cualidad dialógica del pasaje, tenemos a la

desnuda alternancia de agudos y bajos en el sonido de los motivos expresivos concretos plasmados pronunciadamente en él.

Otro ejemplo de la expresividad global de esta sonata es algo casi imposible de decir con palabras: se refleja en la impresión que quien escucha recibe durante el primer movimiento, y quizá más marcadamente en su comienzo, de que es un adulto quien lo dirige y de que, como a un adulto, le otorgamos de manera reflexiva y sin apremio el beneficio de la sabiduría y la madurez. Esta es una de la tan singulares actitudes mentales que de un modo u otro comunica esta sonata con generosidad, actitudes que le dan el tipo de fuerza moral que antes especulé que podían presentar ciertas obras musicales.

Un ejemplo final de la expresividad global de esta sonata hace referencia a un tipo especial de unidad que afecta a ciertas piezas. Un tipo de música muy valiosa es aquella que despliega su unidad de tal manera y grado que puede constituirse en un poderoso símbolo de la unificación de los opuestos y la reconciliación de lo distinto, y no a través del sometimiento o el dominio de un elemento por otro, sino mediante la demostración de una relación profunda entre ellos, a pesar de la diferencia superficial. Llamemos a este tipo de unidad trascendente, en oposición a una unidad meramente formal, la cual le sirve, en la mayor parte de los casos, como su apoyo fundamental. El carácter simbólico de esa totalidad de la que hablo no es solo una relación abstracta a la que podemos llegar con la reflexión intelectual, sino más bien algo que sentimos o percibimos en el curso de la escucha.

Si hay una pieza musical capaz de hacerlo, es la sonata de Schubert la que muestra ese tipo de unidad. Hay un proceso sorprendente de unificación temática, rítmica y armónica a lo largo de la sonata, a pesar de la rica variedad superficial que presentan sus cuatro movimientos, proceso que ayuda a dar lugar a la pronunciada unidad trascendente que la pieza evidencia. Apuntaré en este lugar algunos aspectos de unificación formal de la sonata, los cuales parecen jugar un papel en la consecución del otro tipo de unificación.

Los seis compases de apertura del primer movimiento se repiten, libre y retrospectivamente, en los ocho compases que cierran el cuarto y último movimiento; la sección que desarrolla el primer movimiento se deriva casi

por completo de la figura que abre el segundo tema del mismo; hay una clara reminiscencia de la agitación del lento movimiento de la sección media en las interpoladas triples figuras de notas repetidas al retomar el tema principal del movimiento lento; las tensiones existentes en el primer y segundo movimientos reaparece en la segunda mitad de la sección principal del scherzo, empleando una variante de la figura que se desarrolla en el primer movimiento; el motivo que abre la sección del trío del scherzo es una inversión descuidada del motivo que abre el primer movimiento; el ascenso o la caída de un semitono es un elemento importante en los temas principales de los movimientos primero, segundo y cuarto, e incluye la misteriosa alternancia de arpegios en La mayor y Si bemol justo al final del primer movimiento; finalmente, en la sonata hay un claro locus de gravitación armónica, constituido por notas una tercera por encima de la tónica. Por supuesto, los elementos de unidad formal de una composición musical, aunque generalizados, no tienen por qué aparecer inevitablemente en el tipo de expresividad global que he llamado unidad trascendente, cuya señal última es un sentimiento de unidad transfigura-dora en el oyente, pero admito que en este caso sí lo hacen.

Sería quijotesco pensar que esta lista incompleta y selectiva de loci de calidad en una composición musical especialmente buena puede también establecer de modo concluyente la validez de las sucintas fórmulas de nivel medio propuestas anteriormente como criterios en los que reside el valor musical –a saber, satisfacción configurativa, expresiva y expresivo/configurativa, o en un nivel más alto, satisfacción de la forma expresiva, del contenido dramático y del contenido dramático/forma expresiva–; pero, al menos, no ha resultado que haya nada que no caiga fácilmente bajo su ámbito. En cualquier caso, creo que solo a través de esas fórmulas de medio nivel podremos unir inteligentemente en este asunto las tesis anteriores, en las que el valor musical se entiende en términos de valía intrínseca de la experiencia de una obra, con las tesis posteriores, en las que el valor musical se entiende en términos de características conocidas –las de sonido, melodía, ritmo o humor– que los oyentes citan directamente como respaldo de una valoración positiva.

Notas al pie

* Publicado por primera vez en P. Alperson (ed.), Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998), 93-108. Apareció una versión anterior en Revue Internationale de Philosophie 198 (1996): 593-614.

[1] Estas sentencias no son por supuesto estrictamente inconsistentes una con otra; y es que el epigrama de Twain no implica siquiera que la música de Wagner sea buena. Pero supongamos, en beneficio de nuestra argumentación, que consideramos que la fórmula de Twain tiene la razón, que hay buena música que no suena bien. Aun así, no hay conflicto per se con el dictum de Ellington, pero no con su contrario, a saber, si la música es buena, suena bien. En todo caso, si entendemos a Ellington comprometido implícitamente con el bicondicional, lo cual parece razonable, entonces surge una contradicción. Planteado de otro modo: si entendemos que el principio que se encuentra detrás de Ellington es «la música es buena solo en tanto es, y en el grado en que, suena bien», y detrás de Twain es «la música no es siempre buena solo en tanto es, y en el grado en que, suena bien», entonces la oposición lógica de ambos principios es clara.

[2] Vid. Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Ithaca, Cornell University Press, 1994), 275-6.

[3] Values of Art: Pictures, Poetry and Music (London, Penguin, 1995).

[4] Puede ser que el valor más amplio al que contribuyen estas propiedades instrumentales –que una vida sea de un cierto modo o posea ciertos características– sea intrínseco, incluso si siguen siendo propiedades instrumentales de la experiencia. (Para una discusión, vid. cap. 24 de este volumen.)

[5] Dos ensayos que hacen referencia a esta cuestión son Colin Radford, «How Can Music Be Moral?», Midwest Studies 16 (1991): 421-38, y Donald Walhout, «Music and Moral Godness», Journal of Aesthetic Education 29 (1995): 5-16. La cuestión es analizada de modo extenso también en Kathleen

Higgins, The Music of Our Lives (Philadelphia, Temple University Press, 1991). Higgins defiende muy bien el reconocimiento de una dimensión moral a la música, aunque su objetivo se centra en los efectos éticos plausibles de todos los géneros y prácticas, y no en obras musicales concretas.

[6] Creo que los ejemplos de Hannibal Lecter y los médicos nazis disfrutando de la música de cámara por la tarde nos impresionan tan poderosamente porque son, efectivamente, excepcionales: violan una norma usual del gusto artístico fundada empíricamente, la cual comporta cierto grado de conciencia moral. Al tiempo que al público del gangsta rap le parece casi natural, por ejemplo, verse envuelto en actividades turbias o ilegales de vez en cuando, dado el impulso de la música y la imposibilidad de atribuirla a una persona no relacionada con el rapero, resulta más sorprendente cuando encontramos a pianistas y violinistas profesionales implicados de tal modo. La excepción –de conducta inmoral a cargo de fans de la buena música– llama la atención a la presunción de que posiblemente haya cierto grado de correlación entre el refinamiento estético y la conciencia moral.

[7] Esto tiene relación con la afirmación de Monroe Beardsley de que la música puede perfectamente simbolizar o ejemplificar modelos generales de continuación, crecimiento y desarrollo. Vid. su «Understanding Music», en Kingsley Price (ed.), On Criticizing Music (Baltimore, John Hopkins University Press, 1981).

[8] Vid. Leonard Meyer, «Some Remarks on Value and Greatness in Music», en Music, the Arts, and Ideas (Chicago, University of Chicago Press, 1967), 22-41; Anthony Savile, Kantian Aesthetics Pursued (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993), cap. 6, e Higgins, The Music of Our Lives, cap. 6.

[9] Para hacer más sencilla la discusión, voy a evitar hablar aquí de los efectos positivos en otras artes o esferas de la cultura. Pero, en principio, no hay razón para excluirlos como irrelevantes de cara al juicio del valor artístico. Además, al hablar del valor-de-influencia, y a menos que lo especifique de otro modo, tendré también en mente el valor de influencia positiva, influir para mejor en el futuro del arte.

[10] Es de subrayar que el valor-de-influencia, de cualquier tipo, puede perfectamente residir en un conjunto de elementos, más que en uno en particular, aunque entonces esos elementos particulares compartirían o participarían en el valor-de-influencia de la totalidad. Un buen ejemplo serían los últimos diez, quizá más, conciertos para piano de Mozart.

[11] Vid. Stephen Davies, «Musical Understanding and Musical Kinds», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 69-81; Anthony Savile, The Test of Time (Oxford, Oxford University Press, 1882).

[12] Algo similar puede demandarse a los rasgos constructivos de una obra musical que no son accesibles a la hora de apreciarlos; no obstante, son parcial y causalmente responsables de los que lo son. Deberíamos defender que había un valor aquí que superaban tanto el de los rasgos accesibles al oído como a los derivados de una apreciación reflexiva sobre el papel desempeñado por esos rasgos constructivos.

[13] Otro tipo de valor que nos puede parecer presente en el valor artístico puede ser llamado valor-del-compositor. El valor-del-compositor de una obra reside en funcionar como modelo para otros compositores de formas, técnicas o procedimientos para concretar los objetivos evaluables artísticamente. En todo caso, ese valor parece ser de manera muy clara parásito del valor de las obras para los oyentes y los intérpretes, receptores previstos de la música. Es decir, una obra musical será evaluable en virtud de guiar y motivar a otros compositores a una composición posterior solo en tanto esa obra encarne en sí misma un valor de algún tipo para oyentes o instrumentistas; de otra manera, lo que anima y facilita una composición posterior del mismo estilo serviría, si es que lo hiciera en algún sentido, para su descrédito.

[14] Tengamos en cuenta que esto incluye, además de la aprehensión de la música tal y como suena, la reflexión retrospectiva sobre la música una vez la audición ha terminado.

[15] Fueron expuestos por primera vez en su Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism (New York, Harcourt, Brace & World, 1958).

[16] Algunos críticos, fundamentalmente George Dickie, han expresado su escepticismo al dudar si hay realmente principios «fuertes», frente a «débiles», de crítica que impliquen tales criterios. Los principios «débiles» capturan solo uno para los juicios al efecto de si una obra tiene algún valor artístico –lo cual resulta, por supuesto, compatible con que sea una mala obra de arte–. Vid. su Evaluating Art (Philadelphia, Temple University Press, 1988).

[17] Sin embargo, vid. Frank Sibley, «General Criteria and Reasons in Aesthetics», en J. Fisher (ed.), Essays on Aesthetics (Philadelphia, Temple University Press, 1983), y John Bender, «General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute», Journal of Aesthetics and Art Criticism 53 (1995): 379-92.

[18] Vid. «Some Remarks on Value and Greatness in Music».

[19] Vid. su obra principal, The Power of Sound (1880).

[20] Hago aquí uso de «transmite» como un término general para la relación de la música con su contenido, hablando en general, es decir, algo más allá de las propiedades que posee meramente como secuencia de sonidos. Usamos «transmite» con la idea de incluir «expresar», «ejemplificar», «representar», «simbolizar», «significar», «sugerir» e incluso «evocar»; es decir, lo usamos para englobar al conjunto total de relaciones de significado que la música puede exhibir. Lo mismo podemos decir, por cierto, de «expresividad» y «expresivo», tal y como esos términos aparecen en las últimas formulaciones; también deberían entenderse como abarcando dimensiones del significado musical más allá de lo que estrictamente puede llamarse «expresividad musical», tal y como yo analizaría esa noción (vid. caps. 5 y 6 de este libro).

[21] Por supuesto, se trata de una idea familiar en los anales de la estética, aunque no esté formulada precisamente en esos términos. Sin duda, Croce, Collingwood y Dewey defendieron versiones sobre la estrecha relación entre forma y contenido en el arte, y Budd secunda la idea en diversos lugares de su libro. Puede encontrarse un desarrollo semejante del tema en un ensayo de Richard Eldridge, «Form and Content: An Aesthetic Theory of Art»,

Brititish Journal of Aesthetics 25 (1985): 303-16, aunque en él se ascienda, erróneamente en mi opinión, hasta una teoría de la noción de arte en sí.

[22] Por motivos de sencillez, estoy dejando fuera el hecho de que el contenido de alto-nivel, o dramático, depende y nace no solo de la forma de altonivel, o expresiva, sino también de la forma configurativa, de gran-escala, es decir, una pieza de la estructura arquitectónica de la música. Pero reconocerlo en este modelo reduciría su transparencia aún más. (Para profundizar más sobre tales complicaciones, pero, a pesar de todo, una defensa de la primacía de la forma configuracional, de pequeña-escala, vid. mi Music in the Moment [Itaca, Cornell University Press, 1998].)

[23] «Dramático» no es una etiqueta ideal para todas la variedades del contenido expresivo global, pero «dramático» aquí, como «transmite» y «expresivo» anteriormente, ha de entenderse en sentido amplio, incluyendo todos los tipos de contenido de un tipo general que la música puede transmitir en virtud de su forma total y su esquema de expresividad como un todo.

[24] Values of Art, 152.

[25] Los medios incluirían aquí las bases de la forma configurativa de la expresividad particular de la música, y las bases de la forma expresiva del contenido dramático de la obra, o expresividad global. Ciertas formas expresivas, o esquemas de expresividad, resultan menos satisfactorios que otros, ya sea como formas per se o en virtud del tipo de contenido de orden elevado que generan o dejan de generar.

[26] La imagen concreta de un hombre desconsolado hasta el punto de arrancarse los cabellos es, en mi opinión, casi inevitable.

11

El pensamiento musical*

Si un león hiciera música, ¿entenderíamos lo que tocara?

(Pseudo-Wittgenstein)

1. Algunas veces se ha señalado que «hacer» música –es decir, componerla, interpretarla, o improvisarla– conlleva un pensamiento, o es una forma del mismo. Si es así, ¿cuál es la naturaleza de ese pensamiento que opera mientras se hace música?, ¿es la escucha de la música por un oyente experimentado una especie de pensamiento?, ¿hasta qué punto el pensamiento musical se diferencia de nuestro paradigma de pensar, o sea, de formular y manipular pensamientos en palabras?, ¿puede una secuencia musical en sí misma, frente a la actividad de producirla o escucharla, ser considerada como un tipo de pensamiento? En definitiva: ¿es la música pensamiento?

En mi intento de arrojar luz sobre estas cuestiones usaré como trampolín algunas observaciones sobre la música que Wittgenstein dejó repartidas por sus escritos. Asimismo, me rindo a la tentación de intentar emular también, en pequeña escala, su estilo elíptico, oracular, un estilo particularmente adecuado para los primeros pasos de una investigación filosófica, que al fin y al cabo es de lo que aquí se trata. Si el resultado ha de considerarse como un homenaje, una parodia o una mezcla de las dos cosas, es algo que dejo a la elección de mis lectores.

2. A partir de una serie de observaciones, especialmente las dirigidas a compositores concretos, parece claro que Wittgenstein se sentía inclinado a considerar la música como pensamiento[1]. En cierto lugar encontramos la siguiente llamada de atención: «La fuerza del pensamiento musical de Brahms» (CV, § 122). En otro se nos dice que podemos «señalar ciertos

pasajes de las melodías de Schubert y decir: ves, este es el ingenio de esta melodía, aquí se agudiza el pensamiento» (Ib., § 268).

Lo que resulta más sorprendente de estas observaciones es lo natural que parece para Wittgenstein hablar de la música como un tipo de pensamiento, lo poco que parece necesitar para su defensa. ¿Qué sucede, en cambio, si invocamos «La fuerza del pensamiento de la cocina de les frères Troisgros», o «La fuerza del pensamiento en el baloncesto de Michael Jordan»?, ¿lo veríamos como algo natural?, ¿podríamos hablar con la misma facilidad de un momento concreto en el progreso del baloncesto de Jordan, o de un plato en particular en un menú de diez en los Troisgros, en el que «el pensamiento llega al máximo»? Creo que no.

3. Tanto en las Investigaciones como en otros lugares Wittgenstein señala que podemos describir el efecto que produce en nosotros un pasaje musical diciendo «¿No ves? Es como si sacáramos una conclusión» (PI, § 523).

Hay un par de cosas que decir sobre esto. Primero, Wittgenstein no dice en tal pasaje que se saque una conclusión; más bien, es como si se hiciera. Hasta aquí nos mantenemos, por tanto, en el ámbito de la analogía o de la metáfora, o quizá en el del esclarecimiento de un matiz. Segundo, el rasgo distintivo de algunos pasajes musicales sobre los que Wittgenstein llama la atención es específicamente su parecido con sacar o alcanzar una conclusión, como si sucediera después de un período de reflexión; no se trata de la mera idea de concluir, en el sentido de parar o terminar. Comparemos los finales de la Sonata de Piano de Beethoven op. 110 o de la Séptima Sinfonía de Dvorak, que parecen resumir y cristalizar lo que ha sucedido anteriormente, con los de, por ejemplo, los minuetos de las sinfonías del período clásico, incluso de la tala de la Cuarenta o la Cuarenta y Uno de Mozart. Las primeras presentan ese especial carácter retórico de conclusión, mientras las últimas solo exhiben el mero carácter de llegar a un final –por muy satisfactorio que resulte.

4. Wittgenstein trata posteriormente el fenómeno en otro lugar: «Si yo digo, por ejemplo: esto es como sacar una conclusión, esto es como expresar un acuerdo, o esto parece una réplica a lo que se dijo antes –mi comprensión de

lo sucedido presupone mi familiaridad con las conclusiones, expresiones de acuerdos, réplicas»*.

En lo que Wittgenstein pretende poner aquí el énfasis acerca de la apreciación de la música es lo siguiente: la música no se entiende en el vacío, como una pura estructura de sonidos que han caído de las estrellas y que recibimos mediante alguna facultad específica de percepción musical pura. La música se encuentra, más bien, inextricablemente encarnada en nuestra forma de vida, una forma de vida que es, por lo demás, esencialmente lingüística. Por tanto, la música es entendida, al menos en parte, en términos del lenguaje y las prácticas lingüísticas que nos definen a nosotros y nuestro mundo.

Pero, y por la misma razón, ¿no deberíamos esperar que nuestra comprensión de los fenómenos lingüísticos se encontrara a veces «infectada» por nuestra comprensión de la música, especialmente si consideramos que nuestras capacidades musicales nacen, como mínimo, tan pronto como las lingüísticas? Por ejemplo, podemos decir de cierta forma de hablar que es cantarina, o de una conversación que no tiene el «ritmo» adecuado, o que el contenido de una conferencia no es «armónico». Además, en los lenguajes tonales, como el japonés o el indonesio, la diferencia entre hablar y cantar se encuentra hasta cierto punto anulada. Aunque el lenguaje pueda resultar esencial para la forma de vida humana –mientras que la música, aunque universal, posiblemente no lo sea, ya que en principio podemos pensar la vida humana sin música, pero no sin lenguaje–, una vez ambos están presentes su interpenetración resulta indudable, y no podemos evitar interpretar una sin los términos arraigados en el otro.

5. Es cierto que la pregunta «¿Qué estás pensando?» muy a menudo da lugar a una respuesta verbal, como «Va a llover», o «Necesito comprar leche enseguida», o «Ella es muy atractiva». ¿Pero por qué no provoca en alguna ocasión una frase musical, o incluso una peculiar interpretación de la misma? Si alguien me pregunta lo que estaba pensando, ¿no podría alguna vez decir con toda sinceridad «la obertura del Concierto de Violín de Mendelssohn?», ¿no podría como respuesta silbar esa obertura, quizá de un modo peculiar? Démonos cuenta de que la anterior respuesta no sería la misma que si dijera «estaba pensando en la obertura del Concierto de Violín

de Mendelssohn». Y es que, desde luego, podemos pensar en que algo es objeto de pensamiento, pero eso no lo convierte en un ejemplo de pensamiento. No, la obertura de Mendelssohn es lo que yo estaba pensando, no en lo que estaba pensando.

6. Decimos de cierta clase de música que «el pensamiento ha entrado en ella», o «hay pensamiento detrás de ella», a menudo con la intención de diferenciarla de casos que podemos describir, al contrario, como «retahíla de notas sin pensamiento». ¿Coincide la distinción entre música «con-pensamiento» y «sin-pensamiento» –o música «plena de pensamiento» y «libre de pensamiento»– con la existente entre buena y mala música? Si no es así, probablemente no se aleje demasiado de ello.

Cuando valoramos la calidad de la música frecuentemente hacemos referencia a la mente que habla por ella, la mente con la que entramos en contacto al escucharla, la mente que se refleja en ella, etc. Si nadie duda de que la mente es algo más que pensar, ¿puede igualmente ser algo menos que eso? Si respondemos que no, ¿entonces podríamos negar sin más la etiqueta de «pensamiento» a la música fuera cual fuese su valor, y al mismo tiempo considerar la mente que se sitúa ante nosotros mediante un sonido cuando esa música suena?

7. Wittgenstein destaca en diversos lugares que es habitual percibir una frase musical como una pregunta. Tampoco es raro entender otra frase como respuesta. Y sentir la música en tal sentido parece parte de lo que constituye entenderla como fenómeno. Démonos cuenta que estamos ante frases que nos llegan como preguntas y respuestas en otros planos que no son solo el musical; es decir, que hay más de un sentido en el que una frase puede servir musicalmente como respuesta a otra, en tér-minos de completar su arco melódico o equilibrar su movimiento armónico.

Y bien, si dos frases de música nos dan la impresión de tener una relación pregunta-respuesta más-que-musical, ¿debe haber un contenido para esa pregunta que la primera frase contiene? En otras palabras, ¿es posible decir lo que la primera frase está exactamente preguntando? Si no es así, ¿entonces a qué nos lleva la tesis de que las frases tienen una relación

pregunta-respuesta más-que-musical? Quizá solo a que ellas transmiten el carácter o fisionomía del preguntar-y-responder, aunque no constituyan una pregunta-y-respuesta específica auténtica.

8. En Los cuadernos azul y marrón Wittgenstein apunta:

«..., al repetir una melodía y dejarla producir una impresión completa en nosotros decimos “Esta melodía dice algo ”, y es como si yo tuviese que encontrar lo que dice. Y, sin embargo, yo sé que no dice nada de tal género que yo pueda expresar lo que dice con palabras o imágenes» (BBB, 209).

Como ya hemos señalado, muy frecuentemente la música produce en nosotros la impresión de un acto comunicativo y, más concretamente, un acto de habla o emisión lingüística. No hay nada más común que la idea de que la música expresiva nos habla, y aunque la tesis de la que esa idea supone un reflejo quizá no haya de ser entendida literalmente, tampoco se trata solo de una metáfora débil cuyo valor de cambio sería meramente que la música parece significativa, ni de que captamos algo a partir de ella. Como dice Wittgenstein, la impresión de que hay un hablar en la música es tan fuerte que a menudo nos sentimos impelidos, aunque sea equivocadamente, a intentar discernir lo que exactamente se nos dice. Incluso parece que no estamos satisfechos a menos que podamos expresar lo que nos dice en otros términos que no sean musicales, preferiblemente verbales.

¿Pero debería esto dejarnos insatisfechos?, ¿hay un medio comunicativo privilegiado sobre los demás que nos ayuda a conformar nuestra vida? En este instante nos viene a la memoria la anécdota de Beethoven en la que, después de haber tocado para algunos visitantes su última sonata, le preguntaron «¿Qué significa?», y su respuesta fue solo tocarla otra vez.

Exigir que el pensamiento musical, para que sea digno de merecer ese nombre, deba ser tal que pueda acabar articulándose o siendo parafraseado verbalmente, implica un doble rasero: no cuestionaríamos la tesis en relación con un fragmento de discurso si dijéramos que lo que expresara no podría

ser, por cuanto sabemos, trasladado a música. Entonces, ¿por qué deberíamos seguir cuestionando la tesis en relación con un fragmento de música diciendo que lo que expresa no puede, por regla general, ser puesto en palabras?

9. Seguro que resulta instructivo traer aquí un catálogo de ejemplos de acciones «con-pensamiento» que podemos escuchar en determinados pasajes musicales, o que oímos en determinados pasajes como instancia de las mismas: afirmación (la obertura del Trío para Piano Op. 100, Nº 2 de Schubert), pregunta (las frases que dan inicio a la Sonata para Piano Nº 18, Op. 31, Nº 3 de Beethoven), reflexión («Des Abends» de Schumann), ruego (la introducción con flauta al aria «Casta Diva», de Bellini), desesperación furiosa (la obertura de la Segunda Sinfonía de Mahler), amenaza (la obertura de la Sinfonía en tres movimientos de Sravinsky), desafío (el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven), persuasión (la sexta parte de Job: una mascarada para la danza de Vaughan William), consuelo (la primera sección en tempo moderato casi al principio del Réquiem de Fauré), desaprobación (las interjecciones orquestales en la primera parte del final de la Novena Sinfonía de Beethoven), e incluso burla (el comienzo del final de la Segunda Sinfonía de Beethoven). Y hay otros pasajes en los que se puede escuchar cómo se medita, o cómo se aplaude, o cómo se expresa un lamento, o cómo ruge el cielo por una tormenta, etc. ¿Puede un medio capaz de traer a la mente semejante gama de acciones, todas ellas «meditadas», ser aún un ámbito del que el pensamiento está ausente?

10. Por tanto, un tipo de pensamiento musical es este: pasajes musicales que revisten una apariencia de actos con pensamiento, como preguntar, concluir, buscar y otros por el estilo. Pero hay, sin duda, otro tipo, que es este: pasajes musicales que proporcionan la evidencia de la existencia de procesos con pensamiento en su creador.

Pongamos en relieve de manera más clara el contraste entre estos dos sentidos de pensamiento musical. Uno es un pensamiento que parece como si estuviera encarnado en el proceso musical en sí, es decir, un pensamiento que la música nos da la impresión de tener imbuido en ella o, quizá, que se nos induce a imaginar que lo tiene. Otro es un pensamiento presente en la

mente el compositor al que consideramos implicado en el proceso musical, esto es, un pensamiento del compositor que la música nos anuncia. Podemos ir incluso más lejos, para llegar a decir, tal y como Wittgenstein nos animaría a hacerlo, que oímos directamente el pensamiento del autor en el proceso musical, puesto que a cada paso nos encontramos frente a ciertas elecciones a la hora de componer que no podríamos entender sino como manifestaciones de su mente.

Algunos ejemplos del primer tipo de pensamiento musical, de los cuales hemos dado ejemplos anteriormente, serían aquellos donde la música pareciera estar sumida en la reflexión, o estar asombrada por la maravilla, o en los que una frase musical pareciera responder a la pregunta planteada por otra precedente. Ejemplos del segundo serían el cálculo que inferimos que Bach debe haber realizado al componer una fuga en contrapunto con ella misma, o el buen juicio que suponemos que Mozart ha ejercitado al componer una sonata para piano ideando un segundo tema cuyo carácter contrasta apropiadamente con el del primero, o la estrategia que entendemos que Beethoven ha desplegado optando por un Do sostenido en vez de un Do natural en el cuarto compás del tema que abre la «Heroica», planteando una tensión que explota significativamente después, en el mismo movimiento.

Lo repetimos: el pensamiento encarnado en la música es un pensamiento que adscribimos a la música, como algo que ella misma parece estar haciendo, y que no tiene un objeto identificable; mientras el pensamiento implicado en relación con la música es el pensamiento que adscribimos al compositor, y que tiene un objeto definido: el desarrollo de la composición en sí misma.

11. No obstante, es posible que el modo más importante en el que podamos decir que la música es un tipo de pensamiento no se apoye ni en las frecuentes sugerencias de acciones con-pensamiento de las que es signo, ni en lo que esa música implique respecto al trabajo con-pensamiento a cargo del propio compositor. Quizá resida, en cambio, en la mera sucesión de acorde a acorde, de motivo a motivo, o de frase a frase en cualquier lugar de una pieza musical comprensible, ya exista o no sugerencia alguna de una acción extramusical reconocible, o algo que implique un acto deliberado de composición. Llamemos a este pensamiento musical intrínseco.

¿Pero por qué llamar a tal sucesión pensamiento? Obviamente no se trata de algo impuesto por ninguna de las reglas del lenguaje. No obstante, la sucesión musical presenta unos rasgos que la sitúan aparte de cualquier sucesión en general. Se trata de un proceso que aparenta tener un propósito, una estructuración inteligente de continuación en el tiempo, sujeta de modo natural a un juicio en términos cognitivos, tales como «coherente», «lógico» o «con sentido». Además, se trata de una sucesión que sabemos que emana de una mente humana, y que oímos bajo la influencia de ese presupuesto. Si alguien insistiera en que eso no es suficiente para constituir pensamiento, ¿no estaría asumiendo que pensar ha de ser algo que se realice necesariamente en palabras?, ¿y por qué habríamos de asumirlo? Por supuesto, si hemos de admitir que la música es pensamiento basándonos en los argumentos ofrecidos, la puerta queda abierta también para que la danza, el mimo y un filme abstracto sean entendidos como pensamiento también. Pero creo que esa consecuencia no ha de temerse.

12. Intentemos dibujar el proceso del pensamiento encarnado en el primer movimiento de la Sonata «Tempestad» Op. 31, Nº 2, de Beethoven, una de las piezas más retóricas de toda la obra de su autor[2].

Sobre el gesto que abre el movimiento, un motivo ascendente de cuatro notas en tempo largo comenzando con un compás en La, planea una pronunciada atmósfera de incertidumbre y asombro (cc. 1-2). Le sigue un motivo en alegro descendente en Re menor, que inquieta con ansiedad, acabando en un adagio de tono interrogativo (cc. 2-6). Después vuelve el motivo largo, al que le sigue una variante más excitada del anterior alegro en Re menor (cc. 7-16), de modo que la recopilación se resuelve en un pasaje en octavas (cc. 17-18), antes de despedirse con una cadencia total en la tónica y el primer episodio de pura afirmación, una declaración con los bajos y en tempo alegro del motivo ascendente de las cuatro notas de apertura, revestido ahora de una tendencia amenazadora, aunque redondeada por los agudos con un nuevo motivo, lastimero y suplicante.

Vayamos ahora al comienzo de su desarrollo, donde el carácter retó-rico del movimiento se hace aún más pronunciado. Vuelve el motivo largo de cuatro notas de la apertura, extendiendo su acorde arpegiado inicial, y se oye en tres ocasiones, cada una de las cuales conforma un acorde diferente, siempre más

alejado de la tónica (cc. 93-8). Se hace difícil no oír esta secuencia de retornos como una profundización de la incertidumbre y el asombro expresados por el motivo largo en su primera aparición, y la agitada melodía en clave menor que le sigue como una exacerbación de las amenazas lanzadas en la exposición (cc. 99-118). Consideremos, finalmente, un episodio situado a finales del desarrollo antes de la recapitulación, en el que la música toma de manera aún más inequívoca la apariencia de un agente consciente. Tras seis compases de acordes sostenidos y un pasaje descendiente en puras octavas (cc. 133-42), que nos da la impresión de preparar un espacio para la reflexión, sigue un recitativo con todas las marcas auditivas de un soliloquio, debido en parte a la dispersión de la textura musical y la austeridad de la línea melódica que persiste (cc. 143-58). Esta declaración es a cada paso meditativa, interrogante y ansiosa –las dos últimas debido a la erupción a mitad de camino del inquietante motivo del comienzo de la sonata, aunque de forma apagada[3].

Al analizar de cerca este movimiento, no podemos dejar de sentirnos impresionados por la mente que se manifiesta en su progresión, y más concretamente por la serie de actos comunicativos encarnados en la música. No obstante, ¿ de quién es la mente que se manifiesta de ese modo, podríamos preguntarnos? En un sentido podemos decir que se trata de la mente del agente imaginado de esos actos, lo que podríamos llamar la persona de la música. En otro, se trata de la mente del compositor, quien ha construido de modo efectivo, o ha dado lugar a que emerja, la persona a la que los actos comunicativos escuchados pueden serle directamente atribuidos.

Pero en este punto puede plantearse una objeción. Demos por sentado que la música del primer movimiento de la Sonata «Tempestad» exhibe una serie de imágenes de acciones llenas de pensamiento, ¿muestra eso que ese movimiento constituya literalmente pensamiento, o que sea literalmente un proceso del pensamiento? Aquí no tenemos más remedio que añadir que este movimiento de la Sonata «Tempestad» no es, por supuesto, una concatenación aleatoria o accidental de esas imágenes. Se trata más bien de una concatenación significativa de las mismas, que tiene sentido para nosotros, que nos induce a imaginar un agente consciente de esos actos, de cuya vida mental la música se presenta entonces como narración. De cualquier modo –podríamos continuar objetando–, todo lo que eso muestra

es que la música, o al menos cierto tipo de música, es la narración de un proceso mental imaginario, no un proceso de pensamiento en sí. ¿Pero qué diferencia hay?

13. Pensemos ahora, como si cambiáramos de marcha, en cómo los tipos de pensamiento implicados en las actividades de componer, ejecutar, improvisar y escuchar música difieren marcadamente. Un modo en que difieren es este: el seguimiento es una idea clave en la última de ellas (escuchar), pero no en las otras. Entender la música que escuchamos es, en el fondo, seguirla, esto es, experimentar su evolución en un todo relacionado, poner en marcha ciertas habilidades perceptivas y estados emotivos, anticipándose y proyectando esa evolución, respondiendo adecuadamente en todo momento a cada giro. Que ese seguimiento de la música –opuesto al mero escuchar o semi escuchar– es una forma de pensar es algo que pone de relevancia la imposibilidad de poner en marcha otro pensamiento de manera clara al mismo tiempo. El proceso musical absorbe y colma de modo efectivo la mente que lo atiende con cierta seriedad[4].

Pero no es menos cierto que el seguimiento no constituye la esencia de la composición, la ejecución o la improvisación. Más bien sería determinar –es decir, decidir fijar unas notas como constitutivas de una obra– la actividad esencial a componer; interpretar –es decir, la ejecución en sonidos concretos de unas notas ya dadas– la propia de la ejecución; y generar –es decir, la creación de música en el mismo momento, sujeto solo a constricciones relativamente vagas, esencia propia del improvisar.

Ahora bien, por un lado, esas actividades de determinación, interpretación y generación, pueden clasificarse todas como productivas, mientras la del seguimiento puede ser llamada receptiva, aunque ello no debería hacernos perder de vista el factor anticipatorio y constructivo propio de la actividad de seguir la música con nuestro oído. Por otro, las actividades clasificadas como productivas también implican, en cierto sentido, acciones propias del seguimiento: el compositor hace seguir un compás de otro cuando compone, el intérprete ha de seguir su lectura de una frase con la de otra, quien improvisa sigue lo que acaba de tocar tocando otra cosa distinta. Pero estos tipos de seguimiento no son claramente los implicados en la audición. En un

caso lo importante es el seguimiento de lo que ya existe; en el otro es dar vida a cada paso.

14. Como ejemplo del pensamiento implicado en la improvisación, vuelvo al solo de Stan Getz en su famosa grabación de «La chica de Ipanema», de Antonio Carlos Jobim y Vinicius da Moraes.

Conociendo la melodía básica de Jobim, y oyendo el tratamiento que Getz hace de ella, quedamos maravillados ante las posibilidades melódicas, rítmicas, armónicas y de timbre que Getz obtiene y que no podíamos sospechar que la melodía tuviera. Señalaría aquí como ejemplo el gran salto melódico que Getz da a mitad de camino de la repetición del primer compás –donde la letra dice, significativamente, «con dulce balanceo»– y el juguetón ritmo largo tres-cortos que introduce el estribillo en lugar del punteado original. Si esto no es pensar en sonidos, ¿qué es entonces? Sin lugar a dudas, una música que en el margen de unos escasos cuarenta compases se las arregla para sugerirnos todo un modo de ser –por mi parte, he de confesar que a menudo he deseado vivir, aunque fuera solo por un breve instante, como ese solo de saxo suena– no puede ser una música en la que el pensamiento no esté presente.

Démonos cuenta de que, en el caso de la improvisación, una distinción propuesta anteriormente –entre pensamiento encarnado en la música, donde la música nos presenta imágenes de acciones conscientes de una persona imaginada, y el pensamiento implícito en la música, donde el proceso musical anuncia o significa un pensamiento en el compositor– no tiene casi valor. ¿Es Getz o es la persona de la música la que «baja » en ese ritmo de un-largo tres-cortos?, ¿hay necesariamente que decidirlo?

Démonos cuenta de que la música, y la improvisada en especial, se erige como uno de los ejemplos supremos de esa fusión entre lo interior y lo externo en la vida mental que tanto trabajo se tomó Wittgenstein en subrayar, una fusión que en un último análisis nos invita a trascender la oposición entre esos dos ámbitos, una trascendencia que fue, quizá, el objetivo último de la filosofía de la mente wittgensteniana.

15. Si la música es en cierto sentido pensamiento, entonces, como hemos apuntado antes, la mala música debería caracterizarse como mal pensamiento. Uno de los modos con los que definimos el mal pensamiento es mediante los epítetos «tonto» y «estúpido». De modo que si la música es pensamiento, al menos alguna mala música debería revestir la apariencia de la tontería o la estupidez. Diría que podemos extraer un ejemplo claro de ello del comienzo de la parte final del Cuarteto para Cuerda Nº 7 en Re, obra temprana del, por otra parte, gran compositor Franz Schubert.

Y bien, ¿por qué esta música es tan estúpida, por tanto, tan mala? El problema, que comienza exactamente en los seis primeros compases, que son incluso repetidos, es que consiste en dos ideas exageradamente inconexas, y más concretamente, en una primera idea de la más completa banalidad seguida de una segunda que supone un gesto enfático de cierre, totalmente injustificado por la exigua cancioncilla de cuatro compases que lo precede.

Pero comparemos lo anterior con una poco conocida sonata de piano de Beethoven, la Sonata Nº 16, Op. 31 Nº 1 en Sol. Esta música nos da otra vez más cierta impresión de estupidez, gracias a su poco convencional uso prematuro de un gesto de cierre similar al que aparece en Schubert, y al igualmente poco prometedor carácter de sus materiales melódicos. Sin embargo, una mirada más detenida nos revela que esta música es todo menos tonta. La de Beethoven se sitúa, a pesar de sus humildes materiales, a muchos kilómetros de distancia de la de Schubert en su desarrollo, su fluir y su organicidad.

Desde luego, no toda la mala música es estúpida, o mala porque es estúpida. Alguna música es mala porque es insulsa, o grandilocuente, o sentimental, o carente de equilibrio. Esto es algo de esperar, puesto que si toda la música es pensamiento, y por tanto a veces mala del modo en que el pensamiento lo es en general, también es otras cosas más –movimiento, gesto, esquema, expresión, narración, representación–, por lo que puede presentar defectos en esos aspectos, y no solo separación de las virtudes esenciales del pensamiento, como inteligencia o peso argumental.

16. Finalmente, ¿cuál es la conexión entre las tesis de Wittgenstein sobre la comprensión de la música –comprensión que se manifiesta mediante un complejo de conductas, como gestos ilustrativos, comparaciones adecuadas, tarareo en consonancia y sentimientos apropiados; que sus criterios no son ni actos internos de comprensión ni paráfrasis verbales del contenido musical, sino una amplia gama de respuestas y capacidades demostrables externamente– y aquella otra que Wittgenstein también secundara, aunque no haya sido mi objetivo aquí, de que la música, no menos que el lenguaje, encarna al pensamiento?

Tenemos un modo de expresar esa conexión o de establecer la conexión entre ambas: tanto la música como el lenguaje son formas de pensamiento. Entender la música debería por tanto ser algo análogo a comprender el lenguaje. La primera, al igual que el segundo, son cuestión de uso, es decir, de saber cómo operar con el medio en cuestión en juegos comunicativos concretos y en contextos concretos[5]. Pero el saber-cómo de la música, al igual que con el saber-cómo en general, no consiste en un conocimiento proposicional sino, por el contrario, en habilidades y disposiciones conductuales y experienciales. De aquí que, si la música es pensamiento, deberíamos acabar entendiéndola de modo natural del mismo modo en que entendemos en pensamiento cifrado en palabras: no aprendiendo a descodificarla o descifrarla, sino a cómo responder a ella de modo apropiado y cómo vincularla con nuestras vidas.

17. Paralela a la cuestión central de este ensayo –¿es la música pensamiento?– estaría otra: ¿es hablar pensamiento? En otras palabras, podemos preguntarnos si un fragmento de discurso verbal inteligible es literalmente pensamiento, o si, en cambio, constituye solo la expresión del pensamiento literal, es decir, de ciertas ocurrencias o procesos en la mente del hablante. Wittgenstein, por supuesto, mantuvo que no había razón alguna para pensar en el pensamiento como un proceso puramente interno, del que nuestra conducta observable, por muy inteligente que sea, no puede ser más que la concha que lo reviste, y por tanto que no hay razón para no reconocer como pensamiento el empleo habitual del lenguaje. Pero para quienes se resistan incluso a la idea de que el discurso verbal inteligible sea pensamiento, es decir, que el pensamiento tiene sus formas tanto externas como internas, y para quienes mantengan que tal discurso solo manifiesta

pensamiento, la tesis central de este ensayo puede ser adecuadamente reformulada. Y quedaría en esto: la música inteligible está con el pensamiento literal en precisamente la misma relación que lo está el discurso verbal inteligible. Si esa relación en la que están no es la de ser ejemplo sino, digamos, la de ser expresión, entonces la música y al lenguaje están, sea como sea, en un mismo y muy confortable barco.

Notas al pie

* Aparecido por vez primera en Midwest Studies (2003): 59-68.

[1] Usamos las siguientes abreviaturas para las citas de Wittgenstein en el texto, correspondientes a las siguientes ediciones. PI: Investigaciones filosóficas (trad. A. G.ª Suárez y Ulises Moulines), Barcelona, UNAM-Crítica, 1988. BBB: Los cuadernos azul y marrón (trad. F. Gracia), Madrid, Tecnos, 1976. CV: Aforismos. Cultura y valor (trad. E. Cecilia Frost y J. Sádaba), Madrid, Austral, 2007.

* Este fragmento no aparece traducido en la edición española de Cultura y valor mencionada. Puede encontrarse en la edición bilingüe alemán-inglés de Wittgenstein, L., Culture and Value (G. H. von Wright, ed.), Oxford, Blackwell, 1989, 52e. La traducción es por tanto nuestra (N. del T.).

[2] Los detalles de mi análisis siguen en gran medida el proporcionado por Charles Rosen, Beethoven's Piano Sonatas. A Short Companion (New Haven, Yale University Press, 2001), 168-70.

[3] Este es un buen momento para apuntar que el acorde arpegiado que abre el movimiento, que vuelve de varios modos, es un acorde seis-tres, el tipo de acorde que típicamente introduce el recitativo en la ópera, y del que puede decirse, por tanto, que presagia el recitativo que tiene lugar posteriormente a mediados del movimiento.

[4] Para una descripción mayor de la actividad de seguimiento como componente central de la apreciación de la música, vid. mi Music in the Moment (Itaca, Cornell University Press, 1998).

[5] Uso aquí la expresión «juegos comunicativos», en vez de «juegos de lenguaje», para evitar otorgar privilegio al lenguaje sobre otras formas de comunicación o creación de significado.

12

Escalofríos musicales*

1. Aunque en una cierta variedad de aspectos el valor de la música vaya más allá del placer que proporciona cuando la escuchamos del modo adecuado, esa capacidad de producir placer es claramente una parte significativa de su valor[1]. Sin lugar a dudas, hay valores ligados tanto a piezas consideradas por sí solas como a la música en su totalidad que no se concretan en términos de los placeres que proporcionan a los oyentes; pero estos valores no son el objetivo de mi presente análisis.

Cuando hablo de los placeres que la música proporciona a quienes la escuchan de modo apropiado, debemos entender que en ello hay implicada una cierta manera de prestarle atención. Primero, esa atención está focalizada y es predispuesta. Segundo, se centra en un objeto concreto, aunque sea sensible al contexto global[2]. Tercero, se trata de una atención estética, o hacia a la música en tanto arte; es decir, el tipo de atención que nos conduce al papel que desempeña esos rasgos que oímos precisamente en la música y que generan un placer que hace que podamos decir que la música sirve, al menos en parte, como el objeto de tal placer[3]. Finalmente, esa atención ha sido conformada estilística e históricamente, aunque sea solo en un nivel tácito, permitiendo de tal modo que cada característica musical, ya sea formal, expresiva, retórica o representacional, se perciba por lo que es[4].

2. Recordemos aquí algunos criterios obvios de diferenciación entre los placeres musicales mismos. Los placeres musicales difieren en cómo son de activos, cómo son de intelectuales y hasta qué punto son esencialmente fisiológicos. Los placeres musicales difieren respecto a su intensidad, por ejemplo, pueden ser agudos o suaves; respecto a su duración, por ejemplo, pueden ser instantáneos o de larga duración; respecto a su temporalidad, por ejemplo, pueden ser cuestión de una sola vez o repetibles; respecto a su comunicabilidad, por ejemplo, pueden ser altamente crípticos o susceptibles

de ser compartidos ampliamente. Se puede decir que los placeres musicales difieren respecto a su valor, por ejemplo, pueden ser elevados o insignificantes; en sus diferentes cualidades morales, por ejemplo, pueden ser humanizantes o deshumanizadores, y en su trascendencia social, por ejemplo, pueden ser solidarios o excluyentes[5].

Los placeres musicales difieren también cuando consideramos, por así decirlo, cuál es su relación con el momento preciso de la escucha en el que surgen. Es decir, aunque la mayor parte del placer musical nace del seguimiento en tiempo real de la obra en su evolución formal y expresiva[6], cierto placer es anticipatorio, precede a la audición, y cierto placer es recordatorio, ocurre tras ella.

Una dimensión de la diferencia entre los placeres musicales corresponde a dos modos distintos de escucha, o quizá dos actitudes distintas hacia lo que está sonando. Por un lado, podemos, sin perder el contacto con la música en su total particularidad, dejar que un trozo de ella nos abrace, nos envuelva, nos inunde, de modo que nos entreguemos de un modo íntimo, como lo hacemos a un amante, o quizá como a un terapeuta de confianza. Por otro, podemos comprometernos a mantenerla a cierta distancia, por así decirlo, observando sus detalles precisos, sus maniobras emocionales, sus gestos dramáticos, como algo externo y diferente del yo que escucha. Cada uno de esos modos lleva consigo diferentes tipos de placer, los cuales, claramente, no se combinan con facilidad en una sola ocasión concreta.

Una cuestión que se presenta de modo natural es si hay una correspondencia de uno a uno entre los placeres musicales y sus características. Es decir, ¿hay para cada placer musical una característica musical tal que el placer lo sea exactamente de esa característica? Creo que no es muy probable. Desde luego, muchos ejemplos confirmarían, obviamente además, la tesis que estamos considerando. Por ejemplo, el placer de los entresijos del contrapunto de Bach, o el placer de lo melifluo de la frase de los últimos conciertos para piano de Mozart, o el placer de la limpia amplitud de la Sinfonía en Do mayor de Schubert[7].

¿Pero qué hay del placer de sentirse simplemente transportado –deslumbrado, elevado, asolado– por la música? Por supuesto, siempre podemos decir que es la música como un todo, en toda su concreción, lo que

nos transporta. Pero eso no implica que exista una característica particular –por ejemplo, la perfección formal, la belleza sensual, o la profundidad expresiva– de la que pueda decirse que es el objeto del placer en cuestión. Como alternativa, podríamos postular una especie de virtud transportadora –que evidentemente poseería la música, dado que es ella la que nos ha transportado– y mantener que el placer de sentirse transportado es un placer que consideramos específicamente en su poder. Pero esto no convencería a nadie. Concluyo, por tanto, que incluso si la mayor parte de los placeres musicales se revelan de inmediato como placeres asimilados a la música, o despertados por ciertas características musicales, esto no tiene por qué ser lógicamente cierto de todos los placeres musicales.

3. Me acerco ahora a la principal preocupación de este ensayo, en concreto, una rara y raramente placentera respuesta a la música que resulta –lo doy por sentado– familiar a la mayor parte de los amantes serios de esta forma de arte; un fenómeno que, además, ha sido también el que más ha interesado al mismo amante de la música que esto escribe. Se trata del fenómeno singular de los «escalofríos» inducidos por la música o, como los llamaré también, «frissons». ¿Cómo nacen esos escalofríos, o frissons?, ¿por qué encontramos placer en ellos?, ¿cuál es la relevancia de su valor o significado? Mi punto de partida será un reciente estudio empírico sobre la cuestión dirigido por el neurólogo Jaak Pankseep[8].

El placer asociado a los escalofríos musicales es claramente de un tipo que podemos decir que está localizado fisiológicamente. Es decir, que en tales casos el placer musical gira en torno a un particular efecto fisiológico, en el caso que nos ocupa, el escalofrío que recorre nuestra piel, siendo tal efecto parte integrante del placer experimentado. Una razón por la que el fenómeno del escalofrío musical es interesante desde el punto de vista filosófico es la siguiente. ¿Cómo puede un simple hormigueo o un ligero temblor, es decir, una mera alteración corporal, tener un significado valorativo? Cierto número de filósofos del arte, el más famoso Nelson Goodman, nos han acostumbrado a ver como ridícula –gracias al carácter ridículo con que la han adornado– la idea de que las sensaciones puedan ser tales que se les pueda atribuir un rol legítimo en el análisis de la respuesta estética[9]. ¿Para que sirve una mera sensación, aunque sea agradable, en el ámbito del arte?, ¿qué nos dice, de qué nos da testimonio?, ¿nos informa de alguna cuestión

de carácter artístico?, ¿arroja luz sobre alguna relación de ideas artísticas? Si la respuesta es no, entonces arrojémosla, si no a las llamas, sí al cubo de la basura de la teoría del gusto. Este es el juicio recibido, à la Godman, prevaleciente a este respecto. Pero no es algo que comparta por completo, de ahí mi interés por los escalofríos musicales.

Vuelvo ahora al estudio de Panksepp, comenzando con algunos de sus intentos para caracterizar el fenómeno en cuestión: «el sentimiento de escalofrío somatosensorial que puede ser evocado por ciertos tipos de música…» (172); «las provocadoras y con frecuencia placenteras experiencias corporales que pasajes profundamente conmovedores despiertan en tanta gente» (173); «una alteración corporal descrita normalmente como que se nos pone la piel de gallina, una sensación que acaba en nuestro cabello, que suele darse en la parte de atrás del cuello y la cabeza y a menudo baja por la columna, y a veces se extiende por casi todo el resto del cuerpo» (173). Panksepp apunta que, a pesar de su naturaleza intrigante, «la respuesta que pone nuestra piel de erizo y que normalmente llamamos en español estremecimiento o escalofrío no ha recibido la atención experimental que merece». Añade también que «la gente raramente cuestiona esta experiencia, pero no hay un referente para ella que no sea ambiguo» (173).

Comenzando por el último aspecto, debemos reconocer que existe ciertamente un problema terminológico que nos gustaría discutir: ni «escalofrío», ni «estremecimiento», parecen totalmente convenientes para denotar el fenómeno que estamos investigando, pues cada uno de ellos conlleva ciertas connotaciones, ya sea la de temperatura fría o de amenaza son todos en cierto sentido no deseados. Posiblemente el término frisson, término original del francés parcialmente adoptado por el inglés, es la mejor de las designaciones disponibles para el fenómeno. En todo caso, en lo que sigue hablaré de frissons musicales, aunque en la discusión del ensayo de Panksepp hablaré de escalofríos en deferencia al uso preferencial que él autor hace del mismo.

Los experimentos se dirigieron a estudiantes de una pequeña universidad del medio oeste norteamericano. Panksepp empleó como material para su test música de los setenta y los ochenta; las piezas en cuestión fueron propuestas por los sujetos mismos en tanto posibles inductoras de escalofrío. De modo

que, con algunas excepciones, los objetos seleccionados fueron canciones, fundamentalmente de rock duro y suave. Idealmente, por supuesto, habría sido mejor que los experimentadores hubieran usado canciones sin letra libres de un programa –lo que Peter Kivy llama «música sola»–, pero tampoco resulta sorprendente que el planteamiento del experimento no fuera por ese camino, pues las canciones se obtuvieron de la población estudiantil. Extrañamente, Panksepp parece mostrar desinterés por los posibles efectos colaterales de las letras de las canciones, de las ideas y sentimientos verbalizados que contienen, en el fenómeno bajo estudio; naturalmente, esto supone una posible fuente de reservas sobre algunos de sus resultados.

Aquí tenemos un ejemplo de resultado específico de un experimento, más o menos típico de la totalidad del estudio:

El porcentaje más alto de escalofríos referidos fue de 5 escalofríos por minuto por persona, para el segmento inicial de 3 min… del álbum de Pink Floyd Final Cut, el cual, como promedio, transmitió esencialmente el mismo número de escalofríos que una canción propia [es decir, una canción que hubiera propuesto el propio sujeto]… resultó claro que la mayoría de los escalofríos de este fragmento tuvieron como lugar de respuesta al dramático crescendo del comienzo del segundo minuto (178-9).

Por lo que respecta al resultado de alcance general más importante del estudio, sería este: «Por encima de todo, los datos apoyan la tesis de que la tristeza o la melancolía constituye una dimensión relacionada de modo más significativo con la producción de escalofríos que la alegría» (187). En otras palabras, es la emoción negativa –y no la positiva– en la música la que parece más eficaz a la hora de inducir la experiencia del escalofrío.

Aun así, cierta música de melodía gratificante también fue reconocida como capaz de producir escalofríos. Esto anima a Panksepp a la siguiente especulación, la cual, de ser mantenida, seguiría preservando a pesar de todo una función negativa en la generación de escalofríos en todos los casos: «merece la pena considerar si los escalofríos provocados durante la escucha de una música alegre están causados por segmentos donde felicidad y tristeza se encuentran entremezclados de modo inextricable en sentimientos

agridulces» (187)[10]. Volveré más adelante a esta conjetura, que creo anda por el buen camino.

4. Los estudios de Panksepp se centran en un cierto número de factores diferenciales que pesan sobre la incidencia del fenómeno. Estos incluían (a) el sexo del oyente, (b) el grado de familiaridad con la melodía concreta, (c) el grado de afición por la música, (d) la naturaleza emocional de la pieza, y (e) su perfil dinámico y tonal. Panksepp nota una estrecha correlación entre los escalofríos y el grado tanto de familiaridad como de aprecio; una estrecha correlación entre los escalofríos y tanto el aumento del volumen como la subida del tono; una correlación especialmente estrecha, que ya hemos observado, entre los escalofríos y la música de carácter triste –melancólico– y nostálgico, y una débil, aunque significativa desde el punto de vista estadístico, correlación entre los escalofríos y el hecho de ser mujer[11].

En mi opinión existen determinantes posibles de la experimentación del escalofrío a los que los tests de Panksepp no hacen referencia, aunque se trate de condicionantes que sin lugar a dudas serían difíciles de investigar cuantitativamente. Dos de ellos dignos de mención son: (1) la precisión de la expresión de la música; (2) su configuración temporal expresiva. Pankseep parece no haber considerado la posibilidad de que la precisión de la expresión, ya se entienda como su profundidad, o su intensidad, o su exquisitez, pueda resultar crucial a la hora de «disparar» la experiencia del escalofrío, y no la expresión de una emoción negativa per se. Tampoco parece haber tenido en cuenta la probabilidad de que la estructuración expresiva de una pieza en el tiempo, es decir, el modelo de sucesión de sus partes expresivas individuales, lo que podríamos aproximadamente llamar su narratividad expresiva, contribuya considerablemente a su potencial para desencadenar un escalofrío, en tanto ciertos tipos de sucesión, ciertos tipos de narratividad, podrían ser más aptos para obtener el efecto que otros. Desarrollaré esta objeción más adelante.

5. Recordemos ahora la idea de Panksepp de que la música con mayor capacidad de inducir escalofríos puede tener perfectamente una naturaleza híbrida –es decir, una música en la que los afectos positivos y negativos se

vean de un cierto modo mezclados o combinados–. Esto se relaciona con lo que quiero proponer, basándome en mi propia experiencia musical, como quizá el determinante crucial de la inducción al escalofrío, concretamente la conmoción de la expresión o, quizá de modo equivalente, la expresión de la conmoción.

Una verdad profunda sobre nuestra experiencia vital nos dice que casi todas las situaciones o condiciones con las que nos encontramos son de carácter mixto. Somos conscientes de lo malo, aunque solo sea periféricamente, incluso cuando nos encontramos fuertemente cautivados por lo bueno; entrevemos el bien incluso cuando mal nos ha atrapado por completo; así, virtualmente entremezclados en todo. No se trata necesariamente de algo que debamos lamentar, pues puede decirse que el enfoque mutuo de elementos positivos y negativos acaba enriqueciendo la apreciación de cualquier bien que estemos disfrutando. La conmoción esencial a la vida humana, podríamos decir, reside en su naturaleza mixta, en la unión indisociable de alegrías y malestares, la inevitable combinación de sus más y sus menos[12]. Por tanto, si acabamos asumiendo que el determinante fundamental de los frissons musicales son la conmoción de la expresión/la expresión de la conmoción, no sería sorprendente descubrir que la música en la que más podemos confiar para que produzca los frissons no es la de una desesperación sin consuelo, ni la de la alegría despreocupada, sino aquella en la que convive cierta mezcla de las dos[13].

6. Aquí tenemos una lista casi al azar de piezas que contienen pasajes que inducen la producción de «frissons» o «escalofríos», al menos según mi experiencia: Brahms, Quinteto de cuerda en Sol, Op. 111, primer movimiento; Brahms, Trío de piano en Si, último movimiento; Brahms, Intermezzo, Op. 118; Schubert, Sonata para piano en Do, D. 958, último movimiento; Chopin, Preludio Op. 28 No. 6, Mazurca Op. 17 No. 4 y Estudio Op. 25 No. 1; Scriabin, Estudio Op. 42, No. 5; Sibelius Sinfonía nº 5, primer movimiento coda; Fauré, Sonata para violín en La, primer movimiento; Franck, Sonata para violín en La, último movimiento; Schumann, Concierto para piano, primer y tercer movimientos; Saint-Saëns, Concierto para piano No. 2, primer movimiento; Poulenc, Sonata para flauta y piano, primer movimiento; Mahler, Sinfonía nº 5, cuarto movimiento; Mahler, Sinfonía nº 6, primer y tercer movimientos; Shostakovich, Cuarteto

de cuerda Nº 8, primer y segundo movimientos; Ravel, Gaspard de la Nuit, primer movimiento; Nielsen, Sinfonía nº 2, coda al primer movimiento.

Al leer esta lista podría pensarse que solo la música tan altamente emotiva propia del período romántico o principios del moderno es capaz de inducir frissons en mí como oyente, pero no es cierto. Aquí tenemos otras piezas, de un estilo anterior, que me conmueven igualmente. Beethoven, Sonata para piano en Mi, Op. 109, andante; Mozart, Concierto para piano Nº 20 en Re menor, primer movimiento; Mozart, Concierto para piano Nº 23 en La, segundo movimiento; Vivaldi, Concierto para cuatro violines en La menor, Op. 3, primer movimiento; Albinoni, Adagio para órgano y cuerdas en Sol menor, y, quizá resulte sorprendente, el primer movimiento de la alegre Sonata para piano Nº 60 en Do de Haydn, en la que ciertos pasajes puente cromáticos en la exposición, recapitulación y desarrollo, normalmente me producen ese efecto cuando los escucho.

Los pasajes que tienen la capacidad de inducir escalofríos ni siquiera necesitan ser oídos, estrictamente hablando, para concretar esa capacidad: para que se produzcan las frissons basta en muchos casos con que los repasemos vívidamente en nuestra imaginación auditiva, por cortesía de nuestro «reproductor mental de CD». Y parece en general ser cierto que cuando seguimos o imitamos la música que estamos oyendo, mediante una especie de canción interior, es más probable que los frissons ocurran. Si es así, ello se convierte en aún otra más de las recompensas del compromiso activo, más que pasivo, con la música; aunque la recompensa en sí, como hemos apuntado, quizá pueda ser descrita mejor como pasiva en su naturaleza, constituyendo una suerte de padecimiento o sumisión.

El movimiento que abre el Cuarteto de cuerda en Sol, Op. 111 de Brahms me proporciona una de las experiencias de escalofrío más prolongadas que conozco[14]. ¿Pero por qué disfruto exactamente ese escalofrío, que se cierne disimuladamente sobre mi columna e invade mi cuerpo sumergiéndolo en una especie de calidez oximorónica? Quizá sea placentero de modo inherente, pero también podemos decir que no lo es más que mesarse el pelo, o acomodarse en un sillón bien acolchado, o deleitarse con una deliciosa mouse au chocolat. Entonces ¿por qué lo valoro por encima o, en todo caso, de diversa forma que a estos otros placeres?

Lo que hace que el escalofrío musical que me produce esta pieza sea particularmente bien recibido debe ser más que el dulce placer corporal que proporciona. Ese algo más, en este caso, y en tanto yo puedo entenderlo, parece ser un sentimiento acompañante de rendición del autocontrol, de dejarme ir, de entregarme a una fuerza poderosa, una guía hacia el terror y el misterio de la existencia. En general, me atrevo a sugerir, los escalofríos del tipo en cuestión se proclaman a sí mismos como señal de la confrontación ante ciertas verdades fundamentales de nuestras vidas, encarnadas por la música que de ese modo nos conmueve. Aceptamos tales escalofríos no como meros disturbios fisiológicos, sino como fenómenos cargados de significancia.

Las referencias a la experiencia religiosa son aquí deliberadas. Como con frecuencia se ha observado, la mejor de las músicas parece proveernos de un sustituto aceptable para lo sagrado, para quienes se sienten desafiados doxásticamente en relación con las preguntas tradicionales de la religión. Para muchos amantes de la música, la habitación donde la escuchan es una suerte de capilla, al menos cuando ciertas piezas están en el programa de la ceremonia de esa tarde[15].

En cualquier caso, comparemos ese movimiento de Brahms con una obra más o menos contemporánea, la Obertura de la Gran Pascua Rusa de Rimsky-Korsakov. Aunque es indudable su colorido, imbuido en sentimiento, ambos bien unidos, y presentando un nivel comparable al de un momentum anticipador, creo que la Obertura de la Gran Pascua Rusa no es una pieza que pueda inducirnos escalofrío musical alguno. Aunque agradable e incluso absorbente como música, resulta simplemente demasiado superficial: su energía no habla o penetra en nada de lo que de profundo hay en la naturaleza humana, de modo que no convoca, por así decirlo, desde esas profundidades, los frissons que nos parecen tan llenos de importancia.

7. Vuelvo ahora al estudio de Panksepp y, más concretamente, a sus especulaciones de orden evolutivo acerca de la causa subyacente y la significación biológica de los escalofríos musicales. Mi preocupación aquí no es tanto si esas especulaciones están bien fundadas, sino que, si lo están,

ello puede afectar al modo en que quienes son sensibles a los escalofríos prefieren entenderlos.

Está claro que es más probable que la gente tenga escalofríos respecto a la música de lo que esta les ha conmovido en el pasado… En todo caso, puesto que la música triste y desconocida tiene más probabilidades de provocarlos que la igualmente desconocida pero alegre, la evidencia sugiere que existen componentes neurofísicos instintivos más primitivos que subyacen al fenómeno… Pretendo defender que el escalofrío refleja en último término una propiedad de los sistemas neuronales arraigados en nuestro ancestral cerebro de mamífero que discrimina según la proximidad o la separación social (195).

… hoy en día sabemos una gran cantidad de cosas sobre los circuitos neuronales que sirven para distanciarnos de la angustia y que llevan a los animales jóvenes a gritar cuando están solos y perdidos… Los sentimientos interiores de frío y los escalofríos en los padres que escuchan las llamadas de separación pueden proporcionar un incremento de la motivación para la agrupación social. De este modo, la llamada de separación puede haber sido prevista, durante la construcción evolutiva de los sistemas emocionales del cerebro, para activar acústicamente una necesidad de contacto social basada en la temperatura… La música triste puede alcanzar su belleza y su efecto escalofrío ofreciendo una traducción simbólica de la llamada de separación (por ejemplo, un crescendo agudo o un solo de instrumento emergiendo desde el trasfondo) en el contexto emocional de la reunión y la salvación potenciales (198-9).

El problema que deseo plantear es el siguiente. Una vez tenemos el suficiente conocimiento científico sobre las causas –neurofisiológicas, bioquímicas, evolutivas, o las que queramos– de los frissons musicales, ¿qué impacto debería ello tener sobre nuestro placer al experimentar los o al vernos sometidos a ellos?, ¿tiene necesariamente ese conocimiento quizá un efecto deflacionario, que provoca que nuestra satisfacción disminuya? En el mismo momento en que nos demos cuenta de que las respuestas en cuestión son solo, suponiendo que la especulación de Panksepp sea exacta, un legado de nuestro pasado evolutivo, un recurso del cerebro de un mamífero todavía

sensible a las llamadas de separación propias de su juventud errante, ¿deberíamos dejar de considerarlas racionalmente como portadoras de una significación más allá de lo biológico?

Creo que no. Suponiendo que la causa subyacente al frisson musical constituya una aproximación a la llamada de separación del mamífero adolescente solitario, esto no tiene por qué invalidar las otras dimensiones en las que reside su valor para nosotros. Porque, primero, el placer de verse afectado de ese modo por la música, sea cual sea su causa remota, es auténtico, y puede racionalizarse en términos de la belleza o profundidad o capacidad de conmoción de la música a la que ese placer parece constituir de modo directo una respuesta. Segundo, que una respuesta tenga ciertas causas subyacentes de tipo evolutivo no descarta que también posea para nosotros un cierto significado, y que posiblemente refleje el reconocimiento de algo relevante sobre nuestra vida, tal y como cierta música parece encarnarlo.

Pero la tesis evolutiva sobre nuestra susceptibilidad a los frissons propuesta por Panksepp me parece algo improbable, al menos si se aplica al tipo de frissons musicales que tengo básicamente en la cabeza. Y es que existen, efectivamente, dos tipos de frissons musicales que han de distinguirse[16]. Por un lado, tenemos a aquellos, de duración relativamente breve, que son esencialmente inducidos por el timbre o la dinámica, esto es, producidos por la cualidad del sonido como tal, y tipificados por el efecto en muchas personas de una voz de soprano limpia y fuerte. Por otro, nos encontramos con otros, de duración relativamente larga, que en su mayor parte son inducidos melódica/armónica/rítmicamente, es decir, generados en la estructura del sonido como tal. Los rasgos estructurales que aparentan conducirnos hasta los frissons de este segundo, y más extendido, tipo incluyen ciertos tipos de secuencia melódica, ciertos tipos de progresión en los acordes, in tensificaciones cromáticas, uso del pedal, suspensiones, cadencias retrasadas, trémolos sostenidos y saltos melódicos[17].

Por tanto, que el primer tipo de frissons se apoye en una apresurada comparación de la música con los gritos penetrantes de separación de los mamíferos es algo que puede tener cierta plausibilidad; pero que el segundo tenga ahí también sus raíces es bastante menos que admitible, ya que este tipo se hace más presente como forma temporal, como tensión acumulada y descargada, como emoción creciente y liberada. Los frissons de este tipo

parecen más difíciles de adscribir meramente a un color y a un volumen particulares de sonido.

8. Cierto investigador, al margen de Panksepp, que se ha interesado por los frissons musicales es el prolífico psicólogo de la música John Sloboda. En uno de sus estudios se propone identificar los rasgos estructurales asociados con diferentes respuestas físicas pronunciadas a la música[18]. Los resultados de su estudio apuntan a las siguientes seis características como asociadas fuertemente con los frissons musicales o, como él prefiere llamarlos, «estremecimientos»: apoyaturas melódicas, secuencias armónicas o melódicas, modulación enarmónica, cambio armónico inesperado, cambio rápido dinámico o de textura y aparición anticipada de eventos esperados.

Apropiándose de una idea fundamental del teórico de la música Leonard Meyer, Sloboda especula que lo que esos recursos tienen en común es que todos ellos implican la frustración de ciertas expectativas musicales. Aunque, sin lugar a dudas, tiene algo de verdad, esta conjetura me parece un exceso de generalización. Consideremos solo las secuencias melódicas, que aparecen en su lista de rasgos que dan lugar a los frissons, o los trémulos sostenidos, que aparecen en la mía, ninguno de los cuales parece contribuir a los «estremecimientos», fundamentalmente por ir contra unas expectativas.

En otro estudio más reciente, Sloboda sugiere que no son las ocurrencias inesperadas per se las que contribuyen a picos emocionales como el «estremecimiento», sino, más bien, tanto el grado en que tales eventos son inesperados como la densidad de los eventos inesperados en un fragmento dado[19]. Esto mejora el poder explicativo de su hipótesis, sin duda, pero no la hace totalmente adecuada. La razón, como antes apunté al discutir a Panksepp, es que la explicación no concede lugar alguno a la percepción de la expresividad de la música y al carácter de la misma. En otras palabras, la explicación que Sloboda da de los escalofríos musicales, aunque sea de tipo cognitivo más que evolutivo, no es lo suficientemente cognitiva o, más exactamente, no es lo suficientemente compleja desde el punto de vista cognitivo. Ninguna fórmula planteada únicamente en tér-minos de variables estructurales y de expectativas y que, por tanto, deje de reconocer el papel de la expresividad percibida, puede resultar verdaderamente predictiva de la

ocurrencia de un frisson, especialmente del tipo de frissons que gozan de la mayor importancia apreciativa.

Para ilustrar esta idea me atrevo a aplicar este tipo de análisis, más complejo desde el punto de vista cognitivo, a mi propia experiencia del Estudio 42 Nº. 5 de Scriabin, al que he aludido anteriormente. El tempo de la pieza es rápido, y el carácter expresivo es affanato o «sin aliento». La forma global es aproximadamente AABABA, y aunque se muestra apasionada y agitada a lo largo de su desarrollo, hay un significativo contraste de tono emocional entre las secciones A y las B, siendo las A turbulentas y desesperantes en su carácter, mientras las B, cuando son oídas en el contexto, proyectan un estado mental más lírico y esperanzador.

Y bien, cuando en este magnífico estudio la primera B sucede a A, mi espíritu por un momento se eleva, al tiempo que detecto una voluntad de deshacerme de la nube de fatalidad transmitida por A, un esfuerzo hacia algo más positivo, aunque con un trasfondo de ansiedad que no acaba de dejarme. Pero cuando, en la siguiente ocasión, B otra vez da paso a A –o, siendo más exactos, cuando B está al borde de abrir paso a una versión de A aún más desesperada que la anterior (ms, 27-30)– me veo atacado por un sentido manifiesto de falta de esperanza ante la aspiración fugazmente percibida en B. B se me presenta entonces vencida por A, vuelta a capturar por ella, y me doy cuenta de que verdaderamente todo está perdido, que en realidad nunca hubo esperanza alguna para esta pasión atormentada, que la desesperación domina ahora de modo incontestable. Es en este punto de unión donde la ocurrencia de los escalofríos es para mí casi inevitable; y entonces de nuevo, aunque con menos fuerza, en el segundo cambio, menos demoledor desde un punto de vista psicológico, en la segunda mitad de la pieza, de una versión más febril de B, se vuelve a A.

Lo que pretendo sugerir es que solo una visión cuasi narrativa de este tipo, que plantea una secuencia de pensamientos semiconscientes y semiarticulados que toman forma de un guión emocional, puede explicar adecuadamente el poder que tiene una música como la de este estudio de Scriabin para inducir frissons en toda una variedad de oyentes. Y aunque sería quijotesco que yo esperara que todos los oyentes que se sienten fuertemente motivados por esta música declararan sentir el mismo estado de cosas que he dibujado, creo que el sentido de la música que la mayor parte

de los que la escuchan extraerían de sus propias experiencias se ajustaría, al menos aproximadamente, a tal guion.

Este es un buen lugar para reconocer el importante papel que la ejecución específica desempeña en la generación de escalofríos musicales, dando por supuesto el potencial de la propia música, basado en su estructura, para conseguirlo. No podemos negar que ciertas ejecuciones explotan el potencial de escalofrío inherente en una pieza mejor que otros, a través de la configuración y el ritmo de los eventos de una secuencia musical en la que ese potencial evidentemente reside. En el caso del estudio de Scriabin que acabamos de discutir, por ejemplo, la interpretación de Ruth Laredo[20] es de lejos la más efectiva en ese sentido de las que conozco; la interpretación del quinteto de Brahms por el Juilliard Quartet resulta más efectivo que el de el Cuarteto Guarneri, y la ejecución de Emmanuel Ax del pasaje puente en la sonata de Haydn citada anteriormente provoca más decididamente la producción del escalofrío que las igualmente exquisitas, pero más apresuradas, de Glenn Gould y Mikhail Pletnev. En cualquier caso, el poder ir más allá en los motivos y porqués de la diferente eficacia para el escalofrío de diferentes maneras de ejecutar una pieza concreta de música nos llevaría demasiado lejos.

9. ¿Qué enseñanzas sobre el placer y el valor de los frissons musicales podemos extraer ahora a partir de nuestro análisis sobre sus causas y condiciones? Nos servirá de ayuda comenzar comparando los escalofríos del tipo estudiado aquí, los que habitualmente experimentamos con placer[21], con otras especies de escalofrío corporal. Pensemos en el escalofrío que recorre nuestro cuerpo cuando nos damos cuenta rápidamente, con acierto o con error, de que hemos borrado un archivo del ordenador en el que habíamos estado trabajando durante horas, o el escalofrío que nos baja por la columna cuando sentimos que un ladrón acaba de irrumpir en nuestra casa por la ventana del piso de abajo. Escalofríos de este tipo se encuentran, obviamente, muy lejos de resultar placenteros, y no son del tipo que nos proporciona satisfacción, aunque, sin duda, tengan un cierto valor práctico. ¿Dónde reside la diferencia en el placer o satisfacción que nos causan estos escalofríos, por una parte, y los típicos de la música, por otra?

En términos generales, parece que es la interpretación cognitiva del frisson, o el modo en que el frisson se entiende, lo que marca en mayor grado la diferencia. Más concretamente, lo que marca la diferencia es el tipo de percepción subyacente al escalofrío en cuestión, percepción que está ligada a él. El incidente del ordenador y la entrada del ladrón son incómodos porque reflejan la percepción de algo malo, mientras los escalofríos que se presentan en respuesta a la música resultan placenteros porque reflejan la percepción de algo bueno.

De todos modos, eso no puede dar cuenta de toda la diferencia existente entre los dos casos. Y es que no está nada claro que los escalofríos en cuestión sean precisamente los mismos, fisiológica y psicológicamente hablando. Si generalizamos, los que surgen en el curso del disfrute de la música tienden a alcanzar su plenitud más lentamente, para empapar el organismo con mayor delicadeza, y a tener límites suaves; mientras los generados por la percepción de un peligro inmediato o una pérdida parecen más rápidos y lacerantes. Estos últimos son realmente más «escalofriantes», por así decirlo. Por tanto, incluso entre toda la gama de escalofríos corporales a los que nos vemos sometidos puede haber diferencias cualitativas que sitúan a algunos de ellos en el papel de experiencias de valor positivo; mientras otros quedan excluidos, por las mismas razones, de formar parte de él.

En cualquier caso, sean cuales fueren sus distintas naturalezas cualitativas, el carácter placentero de los escalofríos musicales parece al menos en su mayor parte depender de lo que un oyente entiende que esos escalofríos significan. Por ejemplo, si creemos que nuestro escalofrío significa que hemos reconocido la intensidad de la música o la elegancia de su expresión, entonces probablemente encontraremos placer en él; mientras si entendemos que significa, digamos, que los agudos suenan demasiado alto en nuestro equipo estéreo, entonces probablemente no.

Todo esto está muy bien. ¿Pero podría el escalofrío no ser evaluable al margen del placer que encontramos en él cuando lo consideramos significativo, en virtud solo de lo que puede efectivamente significar? La cuestión que se plantea ante nosotros es, en otras palabras, la del valor epistémico de los escalofríos musicales. ¿Tienen realmente tal valor, o son meras respuestas psicológicas en las que hallamos placer cuando las

consideramos de cierto modo, en concreto, como si tuvieran valor epistémico?

Los escalofríos musicales tienen obviamente un tipo de valor epistémico, pero no es del tipo que responde a nuestros propósitos. Es decir, indican que la música que escuchamos es, por así decirlo, escalofriogénica, o capaz de inducir escalofríos en los oyentes bajo ciertas condiciones. Pero claramente no es esto lo que realmente nos interesa que sucede bajo la etiqueta de valor epistémico de un escalofrío musical; sino, más bien, lo que tales escalofríos posiblemente puedan indicar más allá de sí mismos, en relación con la música o con el oyente.

Creo que existen dos posibilidades para aquello a lo que un musical escalofrío puede señalar de modo fiable. Una, puede señalar la percepción de algún rasgo destacado de la música, un tipo de percepción que suele ocurrir con frecuencia sin que el sujeto sea claramente consciente de ella. Dos, puede señalar la presencia del rasgo musical relevante en sí mismo. En otras palabras, puede dar testimonio directo de algo que le sucede al sujeto, concretamente, percepciones en un nivel más o menos consciente referentes a rasgos propios de la música; o bien puede dar testimonio directo de la presencia de esos rasgos, funcionando en cierto modo como percepciones inmediatas de los mismos, de modo parecido al que el dolor físico funciona como indicador de un daño corporal.

Me siento inclinado a pensar que los escalofríos musicales –o en cualquier caso, muchos de los escalofríos que sienten oyentes con cierta experiencia– tienen valor epistémico en al menos el primer sentido. Esos escalofríos son el resultado de percepciones de la expresividad en la música, y signo fiable de esas percepciones para sus perceptores, quienes a menudo solo son vagamente conscientes de ellas y sus contenidos. Esos escalofríos exhiben, por tanto, una intencionalidad de tipo complejo: como marcadores corporales de percepciones dirigidas a algo relevante en la música, son, en primera instancia, «sobre» la percepción dirigida hacia la música que suena; aunque también, en segunda instancia, pueden serlo «sobre» el rasgo de la música hacia el que la percepción se dirige[22].

Anteriormente he ofrecido una teoría sobre el tipo de pensamientos y percepciones presentes en mi propia escucha de un estudio concreto de

Scriabin, fenómenos mentales de los que he sostenido que respaldan al escalofrío y que resultan cruciales para los escalofríos que experimento al escucharlo. Ahora haré brevemente lo mismo con los ejemplos de Haydn y Brahms citados anteriormente, como ilustración complementaria del valor epistémico fiable de al menos ciertos escalofríos musicales. Al igual que sucedía con Scriabin, ello no significa decir que los pensamientos y percepciones aducidos se formen totalmente en una primera escucha de la pieza, ni siquiera en la primera escucha en la que los escalofríos ocurrieron. Se trata, más bien, de una reconstrucción y articulación plausibles de lo que, antes de eso, aprehendemos de una manera más incipiente y oscura. En todo caso, naturalmente, una vez los reconstruyamos y los articulemos en una forma que parezca adecuarse a esa aprehensión incipiente que les subyace, esos pensamientos y percepciones se convertirán probablemente en parte del contenido explícito de nuestras experiencias subsiguientes de la música.

En cualquier caso, mi escucha del quinteto de Brahms incluye el reconocimiento, a cierto nivel, de la intensa vitalidad encarnada en ese incomparable pasaje de apertura, y especialmente cuando interviene el cello, que se esfuerza heroicamente en afirmar su esencia individual frente a la trama insistente y generalizada de las demás cuerdas. Y mi escucha de la sonata de Haydn incluye, a su vez, el reconocimiento, a cierto nivel, de la sutileza y agilidad de los cambios de color armónico en el curso de ese proceso modulador, que despliega la maravillosa continuidad de un proceso orgánico. Estos son rasgos altamente representativos de la música en cuestión, y mi cuerpo, de acuerdo con la presente hipótesis, me hace señales de mi percepción «preñada» desde un punto de vista emocional de esos rasgos mediante los escalofríos en los que tales percepciones acaban, moviéndome en último término a articular esas percepciones en un nivel más consciente. Pero los escalofríos, así lo defiendo, constituyen normalmente el primer signo de que percibimos algo profundo o significativo. En otras palabras, los escalofríos del tipo que he estado discutiendo sirven como una ayuda directa para la apreciación estética, dirigiendo nuestra atención hacia aspectos expresivos de la estructura musical que de otra manera podrían escapársenos.

Algunas palabras más sobre la naturaleza de los escalofríos ejemplificados en mis experiencias con esas obras de Haydn, Brahms y Scriabin. Los escalofríos en cuestión son de modo verosímil el resultado de percepciones

de patrones significativos desde el punto de vista emocional en la música, percepciones que exhiben por sí mismas un carácter emocional. Esas percepciones imbuidas de emoción alcanzan un nivel de intensidad suficiente como para desencadenar una respuesta fisiológica –el traído y llevado escalofrío–, que ahora podemos entender como una especie de exceso, de derramamiento, de la percepción emocional llevada a cabo hasta tal extremo. Ese escalofrío no es, por tanto, meramente una indicación de una percepción emocional –como lo sería, por ejemplo, un tirón en el lóbulo de nuestra oreja izquierda o un reflejo azul en nuestro campo visual, si normalmente van unidas a esas percepciones– sino la culminación natural de la percepción en sí misma.

10. ¿En qué punto nos encontramos respecto a la cuestión del valor apreciativo de los escalofríos musicales? Creo que es la siguiente. Primero, los escalofríos musicales pueden constituirse en fuentes de satisfacción estética en tanto los consideramos como señales de la percepción de algo significativo sobre la música que estamos escuchando, y segundo, los escalofríos musicales pueden tener valor epistémico en tanto son efectivamente señales de que hemos percibido algo significativo sobre la música, sirviendo a menudo para alertarnos en primera instancia de que lo hemos hecho.

Pero las reservas de Goodman asoman ahora de nuevo: podría parecer, después de todo, que no son las sensaciones de escalofrío las que tienen valor apreciativo, sino solo las percepciones con las que están conectadas en casos favorables. Y si es así, podríamos sentirnos tentados a insistir en que son realmente las percepciones dirigidas hacia la música las que cuentan desde un punto de vista apreciativo, y no las sensaciones escalofrío, llegando así en último término a la posición de Goodman según la cual los escalofríos como tales son tanto carentes de valor como irrelevantes para el valor mismo. Si los escalofríos musicales son valiosos de cara a la apreciación solo cuando funcionan como signos de la existencia de percepciones musicales, entonces, ¿no reside todo su valor en ellas, ya tengan lugar o no los escalofríos que las acompañan?

No del todo, ya que lo realmente importante, y lo que registran los escalofríos al tiempo que ponen énfasis en ciertos aspectos de la escucha, es

la respuesta a la música de, por así decirlo, la totalidad de la persona. Podemos decir que ese tipo de respuestas a la música –que son cognitivas, emocionales, fisiológicas y conductuales al mismo tiempo– son de un valor superior a otros juicios más limitados o restrictivos que tienen lugar al escucharla. Por tanto, incluso si esos escalofríos son valiosos solo cuando se tienen en conexión con ciertas percepciones referentes al contenido o estructura de la música de aquellos que las experimentan, los escalofríos siguen siendo esenciales para el valor total de la experiencia en cuestión. Podríamos decir que los escalofríos resultan esenciales para el valor global de la experiencia porque representan una confirmación corpórea de lo que registramos al mismo tiempo, normalmente de manera oscura, con nuestra mente. La señalización de las aprehensiones perceptuales a cargo de los frissons que sentimos confía un valor añadido a la experiencia musical. Esos frissons suponen una aprobación corporal a lo que captamos simultáneamente en términos más cognitivos. Un valor apreciativo fundamental de esos frissons, permítanme sugerir, radica precisamente en la afirmación de totalidad que proporcionan: un cuerpo y una mente resonando juntos en respuesta a una emisión musical dada[23].

De modo que hay algo de correcto en la idea de que no sentir frissons o escalofríos en ciertas coyunturas de una pieza musical supone estar perdiéndose algo desde el punto de vista apreciativo. Y es que no sentir tales efectos es tener una experiencia musical que no es tan receptiva como en cierto sentido debería ser[24]. La razón que subyace quizá sea que, en tanto criaturas encarnadas en un cuerpo, las respuestas que en mayor medida admiramos no son aquellas donde solo la mente, o solo el cuerpo, se ven implicados. Ser más humanos, parece, es reaccionar a las cosas o acontecimientos, y quizá especialmente a las obras de arte, con todo nuestro ser.

Notas al pie

* El presente ensayo tiene dos versiones anteriores: «Musical Frissons», Revue Française d'Etudes Americaines 86 (2000): 64-76; «Musical Escalofríos and Other Delights of Music», en J. Davidson (ed.), The Music Practitioner (Aldershot, Ashgate Publishing, 2004), 335-51. [Hemos traducido la voz inglesa «chill» por «escalofrío»; aun así, en ciertos contextos hemos considerado conveniente traducirlo con términos que denotan estados del mismo campo, como «estremecimiento» o «temblor». N. del T.]

[1] Sobre ambos aspectos de la cuestión, vid. mis ensayos «Pleasure and the Value of Works of Art», en The Pleasures of Aesthetics, y «Evaluating Music», cap. 10 de este libro.

[2] Para una defensa inspirada en Edmund Gurney de la primacía de la atención focalizada localmente en la comprensión de la música, vid. mi Music in the Moment (Itaca, Cornell University Press, 1998).

[3] Más sobre este aspecto de la atención estética en mi «What Is Aesthetic Pleasure?», en The Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[4] Para otras advertencias en este sentido, vid. mi «Musical Literacy», en The Pleasures of Aesthetics, y Stephen Davies, «Musical Understanding and Musical Kinds», Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993): 69-81.

[5] Sobre la importancia social de los chistes, que sirven al mismo tiempo para unir a miembros de un mismo grupo y marcar distancias con los de otros, vid. Ted Cohen, «Jokes», en Eva Schaper (ed.), Pleasure, Preference and Value (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), la lección puede aplicarse, con las correspondientes matizaciones, a las comunidades musicales formadas alrededor de una obra, género, compositor o intérprete. Sobre los posibles aspectos morales de la música, vid. mi «Evaluating Music», y también Kathleen Higgins, The Music of Our Lives (Philadelphia, Temple University Press, 1991), Colin Radford, «How Can Music Be

Moral?», Midwest Studies of Philosophy 16 (1991), y Anthony Savile, Kantian Aesthetics Pursued (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993), cap. 6.

[6] Vid. mi Music in the Moment.

[7] Recordemos el apunte de Schumann sobre la «duración celestial» de la sinfonía.

[8] «The Emotional Sources of Chills Induced by Music», Music Perception 13 (1995): 171-207. Todas las citas de este artículo se incluyen entre paréntesis.

[9] Vid. su Languages of Art (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968).

[10] Panksepp se extiende en esta idea posteriormente del siguiente modo: «la felicidad y la tristeza actúan juntas, y la música que más nos conmueve permite que los dos procesos se mezclen de modo tal que magnifiquen nuestra idea de nosotros mismos como criaturas con profundos sentimientos que son herederos conscientes de la visión trágica» (198).

[11] Es decir, los sujetos femeninos eran por lo general más susceptibles a los escalofríos musicales que los masculinos –o en todo caso ellas eran más proclives a informar que los habían experimentado.

[12] Para reflexiones en la misma línea, vid. Stephen Davies, Musical Meaning and Expression (Ithaca, Cornell University Press, 1999), cap. 7. Ideas similares pueden encontrarse en Nietzsche, como señala Anthony Storr: «Nietzsche advirtió –y nadie de modo más patente– que la única vida que conocemos está constituida por opuestos. El placer es inconcebible sin el dolor; la luz sin la oscuridad; el amor sin el odio; el bien sin el mal… Esta es la razón por la que la más eminente de las artes incluye la tragedia» (Music and Mind, New York, Free Press, 1992, 158).

[13] Hay un claro parecido entre esta idea de la conmoción como reflejo de la naturaleza esencialmente mixta que ofrece la vida y la tradicional idea de lo sublime como correlato de una respuesta estética distinta la de belleza, implicando una fusión de placer y dolor. No obstante, la experiencia de los

sublime y la que se centra en la experiencia de intensidad propia del frisson no pueden identificarse sin más. Primero, porque no toda experiencia de lo sublime lleva consigo frissons, y segundo, porque no todas las experiencias centradas en el frisson exhiben el carácter cognitivo específico de lo sublime, en particular el aspecto de asombro.

[14] Según la anécdota, al componer su brillante música Brahms pensaba en el tiempo pasado en el Prater, un parque de atracciones en las afueras de Viena, y en la tan sencilla alegría de vivir que podía encontrar allí, incluyendo, como suponemos que recalcó, «las preciosas chicas». Pero eso suena quizá como un apunte demasiado pegado a la tierra si lo comparamos con la afirmación y euforia sobrehumanas encarnadas más tarde en su música.

[15] «Nietzsche se dio cuenta de que para muchas personas el salón de conciertos y el museo de bellas artes habían reemplazado a la iglesia como lugar de encuentro con lo divino » (Storr, Music and the Mind, 155).

[16] Desde luego, existe también otro tipo de frisson que la música instrumental puede inducir, el que descansa en la fuerza de asociaciones externas, por ejemplo, de tipo patriótico o sentimental. Ese sería el frisson producido en alguien cuando oye su himno nacional o el vals que tocaban cuando puso sus ojos en su futura esposa. Pero no me refiero a ese tipo de frisson aquí, ya que, claramente, no está enraizado en el sonido o la estructura musical en sí mismos.

[17] Por supuesto, la mayor parte de tales rasgos no producirán frissons por sí mismos, aunque solo sea porque la naturaleza musical específica de los mismos, y su interacción con otros rasgos constitutivos de un pasaje dado, es totalmente crucial.

[18] «Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings», Psychology of Music 19 (1991): 110-20.

[19] «Musical Performance and Emotion: Issues and Developements», en S. W. Yi (ed.), Music, Mind and Science (Seoul, Western Music research Institute, 1999).

[20] Scriabin, Complete Piano Sonatas, Nonesuch Records.

[21] Al menos son así para la inmensa mayoría de los melómanos que se ven sometidos a ellos; esto es, los que experimentan el hedonismo que provoca la melodía. En todo caso, he descubierto que hay oyentes que no encuentran esos escalofríos en la música placenteros, sino incómodos. Mi sospecha es que se trata de oyentes con un cierto tipo de personalidad, que se resisten a abandonar o rendir el control de sí mismos incluso en las más pequeñas dosis. No está claro si tales oyentes tienen interés alguno en identificar cognitivamente los escalofríos que reciben para hacerlos así más agradables.

[22] ¿Por qué no seguir la pista según la cual esos escalofríos representan de modo directo propiedades evaluables de la música? La verdad es que ciertamente parece que ese escalofrío registra algo sobre la música en vez de algo sobre mí. El problema surge respecto a un mecanismo plausible sobre cómo los escalofríos podrían ser directamente sensibles a propiedades tan complejas como la elegancia o la intensidad de la expresión. Un modelo de dos-estados parece más prometedor, como sucede con, por ejemplo, los escalofríos inducidos por el frío, donde tiritar de frío indica directamente la frialdad del cuerpo (temperatura interna), y después, indirectamente, frialdad del entorno (temperatura externa).

[23] En la tesis que contempla el escalofrío como señalando directamente la percepción de una propiedad musical valorable, como la encarnación en la música de una particular escena emotiva, la fuerza de la idea de que el escalofrío, al secundar la percepción, sirve para hacer de nuestra respuesta a la música algo más «total», puede parecer debilitada, ya que según tal tesis el objeto de la percepción es la música, mientras el objeto del escalofrío es la percepción y no la música, de modo que percepción y escalofrío no son claramente respuestas a la misma cosa. Pero esta apariencia puede mitigarse, porque el escalofrío, aunque señale directamente a la percepción, no obstante señala indirectamente la propiedad musical, y de ese modo puede preservarse la idea de que en efecto hay una respuesta combinada cognitiva y fisiológica a la música.

[24] Puede haber aquí un paralelismo con la esfera de lo moral, en la que una persona que puede, por ejemplo, clasificar unos actos como buenos, malos o inhumanos, pero no sentir ninguna repulsión al contemplar actos crueles, es considerada amoral.

III

Imágenes

13

Wollheim y la representación visual*

I

En «On Pictorial Representation»[1] Richard Wollheim nos ofrece un elegante resumen de las tesis que ha venido desarrollando durante los últimos treinta años[2]. Además, comenta ideas alternativas sobre el tema, y responde a las críticas o demandas a las que la suyas han dado lugar. Aunque eventualmente pueda expresar ciertas reservas, he de reconocer que mi acuerdo con Wollheim sobre este tema es bastante amplio, como a continuación explico.

Primero, coincido con Wollheim en que el concepto de representación pictórica, o representación [depiction], no puede explicarse sin recurrir a un tipo particular de experiencia, el tipo de experiencia que él mismo ha denominado «ver-en». Tener una experiencia de ver-en adecuada, es decir, una experiencia de ver-en que se ajuste a la intención artística que dirige la creación de una imagen concreta, es lo que constituye el criterio definitorio de esa representación, y no otra cosa.

Segundo, estoy de acuerdo con Wollheim, al tiempo que discrepo con Budd, en que ver-en es por regla general algo anterior, y que no puede ser analizado en términos de, la percepción de parecidos, ya sea entre objetos o entre experiencias. La razón fundamental para insistir en ello es la siguiente: aunque la percepción de la semejanza, o más estrictamente, del isomorfismo estructural entre aspectos de los objetos o campos visuales, puede ser algo concomitante, o un desencadenante, o una consecuencia del ver-en, no es un fenómeno equivalente a ello. Ver-en puede ocurrir en ausencia de tales percepciones, y viceversa, por lo que no cabe identificarlos. Las experiencias de percibir parecidos y ver-cosas-en-otras-cosas son diferentes, y lo son de manera irreducible: la primera es inherentemente relacional y comparativa, la segunda no[3]. Además, podemos añadir que si identificáramos ver-en con

la percepción de un isomorfismo estructural, entonces, puesto que esa percepción es claramente una cuestión de grado, esperaríamos que la primera lo fuera también. Pero ver-en no es evidentemente cuestión de grado, ni lo es el de representación, concepto al que ver-en sustenta; el ver-en y la representación están más cerca, si lo están de algo, de ser cuestiones del tipo sí-no o todo-nada.

Lo que posiblemente haya de cierto en este asunto es que se requiere un grado mayor que cero de isomorfismo estructural entre la representación y su contenido [subject], es decir, que algo de ese isomorfismo puede ser una precondición causal para ver el contenido en la representación; los mecanismos mediante los que se posibilita que ver-en tenga lugar –se trata de un tipo de ver, después de todo– parecen requerirlo también. Pero aunque sea así, la percepción de ese isomorfismo, como algo opuesto a su mera existencia, sigue siendo estrictamente innecesario para la experiencia característica del ver-en.

Tercero, estoy del lado de Wollheim, como estoy frente a Walton, cuando piensa que ver-en es por regla general anterior, y no puede analizarse en términos de, la visión imaginaria.

Una razón para tal insistencia, más allá de las apuntadas por el propio Wollheim, es la siguiente. Si igualáramos el ver-en con un cierto tipo de ver imaginario, es decir, si hiciéramos de cada caso del primero un caso del último, entonces perderíamos un útil instrumento para explicar algo del carácter especial, ya sea el de inmediatez, familiaridad, atracción o impacto emocional, de ciertas imágenes frente a otras (o, alternativamente, de ciertos casos de experimentación de imágenes frente a otros), apelando a la idea de que aunque todas las imágenes al ser percibidas como tales inducen un ver-en, solo algunas de ellas (o solo ciertas experiencias implican) nos llevan verdaderamente a imaginar el objeto que la imagen representa. Imaginar ver X al ver Y implica por defecto, imaginar que se está cara a cara con X; pero parece dudoso que se esté haciendo eso solo en virtud de ver X en Y, es decir, de reconocer la apariencia de X en el diseño de Y[4].

II

Por tanto, coincido con el esquema básico de la postura de Wollheim sobre la representación pictórica. Pero me surgen varias dudas sobre su articulación específica, dudas que me animan a cuestionar de modo amable algunos de los elementos que la conforman. Como resultado me veo obligado a aventurar ciertas sugerencias que Wollheim, estoy seguro, rechazaría secundar. No obstante la idea de representación visual que defiendo sigue siendo, en líneas generales, claramente wollhemiana.

Los aspectos de la tesis de Wollheim que voy a examinar son los siguientes: su tratamiento del trampantojo; el estatus de la duplicidad en el ver-en, y la apelación a la intención cumplida del artista como criterio de lo que supone representar. Formuladas con mayor extensión, las cuestiones que me propongo investigar son las siguientes. (1) ¿Está el trampantojo excluido de ser entendido como representacional por estar ideado para impedir a una experiencia perceptiva caracterizada por su duplicidad? (2) ¿Se caracteriza necesariamente la experiencia de ver-en por su duplicidad, es decir, la conciencia simultánea de medio y contenido, de modo que ver-en presenta siempre tanto un aspecto de configuración como otro aspecto de reconocimiento? (3) ¿Qué puede decirse sobre la conciencia del reconocimiento, que está probablemente en la esencia del ver-en, especialmente si la conciencia de la configuración, o la conciencia del medio, no estuviera siempre también presente? (4) ¿Es ver-en realmente el mismo tipo de fenómeno o estado mental para todas las clases de cosas que se dice que se ven en las imágenes? (5) ¿Constituye el cumplimiento de la intención del artista de representar tal o cual cosa un criterio adecuado de lo que es acertado ver en una imagen y, por tanto, de lo que esta representa?

III

Que los trampantojos plantean un problema para la teoría de la representación como ver-en es, creo, algo incuestionable. Si el ser una representación requiere un ver-en que atraiga y mantenga la atención, y si la duplicidad implica, a cierto nivel, necesariamente conciencia y atención hacia la superficie donde se encuentra lo representado, entonces parece que las imágenes de trampantojo no podrán ser representaciones. Aunque Wollheim se conforma con aceptar esta consecuencia de su tesis del ver-en,

es algo que no deja de sorprenderme, como a otros, en tanto que resulta contraintuitivo[5].

Hay, en efecto, una manera de entender las imágenes de trampantojo como un fenómeno que lleva consigo experiencias apreciativas, con algo parecido a un carácter doble, y que, por ello, puede exigir sin duda que se le otorgue el estatus de representación, antes de encarar la cuestión sobre si el mero ver-en se caracteriza necesariamente por una estricta duplicidad. Es la siguiente. Cuando vemos imágenes de trampantojo como imágenes, esto es, cuando nos damos cuenta de que se trata de una estrategia representativa, cuando ya hemos pasado el instante de ser engañados por ellas, cuando las reconocemos como trampantojo mientras les permitimos continuar con ese engaño, entonces está presente algo parecido a la duplicidad, o conciencia simultánea del contenido y del medio; aunque el medio sea, en cierta manera, transparente. En tales casos existe un tipo de conciencia, quizá incluso conciencia visual, de la superficie, en el sentido de que la atención visual se ve dirigida a ella, a pesar del hecho de que con un trampantojo perfecto la superficie permanece invisible. Una vez se comprende que algo es un trampantojo, se puede atender a su superficie, y a su aspecto visual, aun cuando no se pueda por hipótesis ver su superficie como tal. Lo que se puede hacer con un trampantojo, como con cualquier otra pintura, es centrar la atención mentalmente en la superficie que hay delante, al mismo tiempo que se percibe su contenido pictórico, a pesar del hecho de que en tales casos la visión no se detiene en la superficie.

Pero dejemos de un lado la solución del problema, apelando tal y como lo hemos hecho a una concepción excesivamente liberal de la duplicidad, y consideremos de nuevo el problema que genera el trampantojo a la teoría de la representación. Creo que ante nosotros se abren dos posibilidades. O bien podemos permitir que ver el contenido pictórico de un trampantojo sin darnos cuenta de que lo es, y, por tanto, a fortiori, sin conciencia alguna de la superficie de la imagen, siga siendo una instancia de ver-en y, por tanto, que ver-en quizá tal vez no siempre implique duplicidad (primera opción); o negar que ver el contenido representacional de un trampantojo sin darnos cuenta de que lo es sea una instancia de ver-en, manteniendo a su vez de este modo la duplicidad como un rasgo necesario de ese ver (segunda opción).

Podría argumentarse, a favor de la segunda opción, que una percepción naif del contenido pictórico de un trampantojo no lleva consigo la visión de la imagen como una imagen y, por esa razón, no debería tenerse en cuenta como un caso de ver cosas en ella. Además, como la atención a la forma al mismo tiempo que al contenido, o al contenido-comoencarnado-en-la-forma, se considera a menudo la esencia de lo que constituye dirigir la atención estética hacia un objeto[6], podría defenderse también, frente a la primera opción, que ver-en no exhibe por sí mismo necesariamente carácter estético alguno.

En cualquier caso, y quizá resulte evidente, ese argumento tendría poca fuerza, ya que las consideraciones en las que se apoya parecen más convincentes si se utilizan en la dirección contraria. Probablemente no todo ver-en o no toda percepción de un contenido representacional sea estético en su carácter, incluso cuando se ve respaldado por la conciencia de las imágenes como tales; pensemos, por ejemplo, en las tarjetas postales, fotos de pasaporte, ilustraciones de revistas, tiras de cómic, shows de televisión o películas[7]. Por ello, cualquier tesis que incluya sin más el carácter estético, o incluso la conciencia de las imágenes como imágenes, directamente en el ver-en parece tener algo de equivocado. Es una opinión perfectamente razonable sostener que se pueden ver cosas en las imágenes, en virtud de estar contemplándolas, incluso cuando no se las está viendo como imágenes y, a fortiori, sin apreciarlas desde el punto de vista estético[8].

De modo que propongo que apoyemos la primera opción, mediante la cual el simple ver-en, y lo que podemos llamar ver imágenes propiamente dicho, son fenómenos claramente diferenciados, siendo este último el único que implica duplicidad. El ver representacional, o ver imágenes como imágenes, es sin duda un sine qua non de la apreciación estética de las mismas; pero la realidad es que puede existir un ver-en en conexión con imágenes que no sea tampoco un ver imágenes como imá-genes, que implique ninguna conciencia de las propiedades representacionales o del medio en el que se plasman.

Si vemos a una mujer en una imagen en virtud del procesamiento visual de una disposición de trazos, entonces, sin duda, estamos mediante ello percibiendo en cierto sentido el medio en el que esos trazos existen o consisten. Pero no está tan claro que cuando vemos una mujer en una imagen debamos en cierta medida estar atendiendo, haciendo caso, o centrando

conscientemente nuestra atención en la superficie o disposición de la imagen como tales. No obstante, ello parece formar parte de la esencia de la duplicidad tal y como Wollheim la entiende: «Al mirar a una superficie apropiadamente marcada, somos conscientes visualmente al mismo tiempo de la superficie marcada y de algo más frente a ella o detrás. Llamo a esta característica fenomenológica duplicidad »[9]. Que esta duplicidad, tal y como Wollheim la entiende, significa que la experiencia de ver-en lleva consigo, en sus aspectos configurativo y recognicional, cierto nivel de aprehensión consciente y no, por ejemplo, un simple registro inconsciente, es algo que él mismo confirma en esta cita más extensa extraída de La pintura como arte:

La duplicidad del ver-en no excluye, ni mucho menos, que un aspecto de la experiencia compleja sea puesto de relieve a expensas de otro. El ver a un chico en una pared desconchada o manchada no me impide concentrarme en las manchas, y en la manera como están, y en los materiales y colores que las componen y conforman, y en la manera como se «incrustan» u oscurecen la textura original de la pared, y en consecuencia puede que no me quede más que una conciencia muy vaga del chico. Alternativamente, puedo concentrarme en el chico, y en las grandes orejas que parecen haberle salido y en la caja que lleva –¿es una bomba o un regalo para alguien?–, y tener por tanto una idea igualmente vaga sobre cómo está marcada la pared[10].

Un problema crucial sería, por tanto, a qué equivale ser consciente visualmente de la superficie de una imagen. Sin duda que no lo es recibir cierta información de la superficie, ni ser sensible a los cambios en las características de la misma; tales modos de entenderlo resultarían ser demasiado débiles para nuestro propósito, puesto que pueden ser satisfechas de modo fácil por los estados mentales, por ejemplo, los subdoxásticos, ubicados debajo del nivel de la conciencia. Ni tampoco pensar o reflexionar que se está viendo la superficie tal y como se la ve nos serviría: una concepción demasiado exigente, que colapsaría la conciencia visual per se y la conciencia visual autoconsciente. Quizás algo como esto serviría: prestar atención a la superficie tal y como la vemos y como somos afectados por ella. Pero si aceptamos algo como lo anterior, resultaría entonces dudoso que el ver-en que está implicado en la captación de un contenido representacional de una imagen implicara o incluyera siempre también la

conciencia visual de la superficie. De todos modos, Wollheim no ha identificado expresamente una noción intermedia de conciencia que pueda responder a las necesidades en cuestión, que no lleve consigo ningún grado de atención sea cual sea[11].

IV

En cualquier caso, sigue abierta la cuestión de concretar en qué consiste el simple ver-en, ya que no implica necesariamente una conciencia visual del medio, es decir, la atención en cierta medida hacia él, y aun así tampoco es un «ver» en el sentido ordinario de la palabra[12]. Como ha sido correctamente observado[13], aclarar lo que Wollheim llama el «aspecto recognicional» del ver-en –y lo que podemos tomar como su esencia auténtica– parece algo irrenunciable para todo aquel que respalde la aproximación del ver-en a la representación mediante imágenes.

Aquí estamos, entonces, ante una puñalada en la espalda a aquello en lo que ese reconocimiento consiste. Al mirar una imagen de una mujer comprendiéndola, dice de un cautivador y delicado lienzo fauvé de Kees van Dongen, La camisa negra, no percibimos necesariamente un isomorfismo entre la experiencia de la imagen y la experiencia de una mujer (Budd), ni invariablemente imaginamos que vemos una mujer (Walton), ni, con toda probabilidad, nos parece que la mujer esté realmente frente a nosotros (Gombrich). Más bien, lo que yo sugiero es que nos parece como si estuviéramos viendo una mujer (dicho de otro modo, tenemos la impresión de ver una mujer), en virtud de nuestra atención visual a fragmentos del cuadro[14]. En otras palabras, la esencia del ver-en es un tipo de ver como-si, ocasionado por el registro visual de una superficie diferenciada e inextricablemente ligada a tal registro[15].

Por supuesto, se necesita más para explicar la tan estrecha relación requerida aquí entre el registro de una información visual y la percepción de un contenido pictórico[16]. Esa relación ha de ser tal, que excluya los caminos causales no estándar por los que el conjunto visual que forma una imagen pueda conducirnos a tener una impresión de ver una mujer, por ejemplo, una en la que esa visión desencadenara, en un nivel subperceptual, un cambio

químico que a su vez diera lugar a una alucinación de una mujer precisamente igual a la mujer visible en la imagen. La impresión de ver, o ver como-si, esencia del ver-en, es, por tanto, algo íntimamente ligado al registro de unos datos visuales proporcionados por la imagen, mediante el cual la imagen se materializa en el ver-en[17].

V

Nada de lo anterior supone negar que gran parte del interés y atractivo de la tesis del ver-en radica en la posibilidad de que la duplicidad presente en nuestra experiencia de una imagen, es decir, en la conciencia simultánea tanto de la forma que representa como del contenido representado, en la que nuestro ver-en se convierte en un ver la imagen representacional propiamente dicho. E igualmente importante, añadiría por mi parte, es la opción, que a veces nos podemos permitir, de alternar la conciencia o la concentración de nuestra atención entre los dos tipos, viendo unas veces solo puros patrones y otras solo objetos. De hecho sería razonable incluir dentro del ámbito del ver representacional, es decir, de un ver normativo para las imágenes entendidas y apreciadas como imá-genes, tanto un ver donde haya una conciencia simultánea de la configuración y del contenido (es decir, duplicidad), como un ver en el que existiera una alternancia entre fases de conciencia simultánea de la configuración y del contenido y fases de atención casi exclusiva en una o en otro. Parece que nuestra atracción cognitiva hacia las imágenes efectivamente presenta por regla general una alternancia entre fases de simultaneidad, que a menudo se mantienen de modo no deliberado, y otras, en cambio, que con frecuencia son resultado de la reflexión deliberada sobre cómo es nuestra experiencia. De este modo, el ver representacional puede ser convenientemente ampliado hasta englobar esa actividad en todas sus fases.

Es difícil exagerar el gran interés que quienes contemplan una pintura toman de modo natural en poner simultáneamente en relación, o alternar sistemáticamente, lo recognicional y lo configurativo, o lo representado y el representar, en los diferentes estilos de representación. Esta es una de las obvias, aunque profundas, fuentes de fascinación que producen las diferencias entre Neoclasicismo, Impresionismo, Postimpresionismo,

Expresionismo, Cubismo, Surrealismo y Expresionismo Abstracto y sus respectivos tratamientos de lo que constituye en cierto sentido un mismo tema. Es una impresión sin límites lo que nos causa la variedad de modos que hay de «construir» representacionalmente objetos familiares, de modo que esquemas o modelos que parecerían no tener demasiado en común, acaban, al compararlos, rebelando una gran afinidad a la hora de servir como soporte de la impresión visual de, por ejemplo, una vaca. Que una vaca pueda ser «hecha», visualmente hablando, a partir de puntos, gotas, líneas, ángulos, grumos, manchas, o un simple claroscuro, es algo de lo que disfrutamos cuando nosotros mismos jugamos a aclararnos en esta actividad de correlacionar regularmente forma y contenido al penetrar en un cuadro. Cada vez que, tras quedar absortos en el mundo representado, atendemos primariamente a las configuraciones que proporciona una pintura, obtenemos de nuevo el placer de ver de qué han sido hechos los objetos de ese mundo.

Pero aún hay más. Puede que los diferentes estilos de representación pictórica nos den acceso a tipos únicos de seres, permitiéndonos con ello ver cosas que de ningún modo podríamos encontrar en el mundo real, en vez de simplemente permitirnos ver de distinto modo cosas que ya nos eran familiares. De lo que estoy hablando es de «seres» como estos: mu-jeres-Ingres, mujeres-Picasso y mujeres-De Kooning; hombres-Kirchner, hombres-Beckmann y hombres-Grosz, y, por último, perros-Miró, perros-Klee y perros-Dubuffet. Los cuadros de esos artistas nos familiarizan con criaturas extraordinarias como esas, que pueden pasar a engrosar de manera relevante nuestro repertorio imaginativo e interpretativo; esos cuadros hacen más que simplemente mostrarnos qué puede decirse sobre cómo esos artistas, o sus «personae» implicadas, han visto a mujeres, hombres y perros[18]. Y es que, tras haber entablado conocimiento con mujeres Ingres, hombres-Kirchner o perros-Miró, podemos entonces estar en posición de reconocer sus instancias, o casi-instancias, en el mundo que nos rodea, hors de peinture. Es decir, logramos un conocimiento directo de clases de seres cuyos ejemplares no son todos, o no necesariamente, ficticios.

Hasta ahora me he concentrado sobre todo en cómo se aplica el ver-en a objetos. Pero, como el propio Wolheim aspira, puede sosmantenerse que ver-en se extienda también a acciones y eventos, e incluso a meros individuos-solo-de-un-cierto-tipo, en tanto opuestos a individuos concretos. En cualquier caso, surge el problema de si el alcance del ver-en puede dar frutos si se toma de la manera tan amplia como propone Wollheim. Podemos formular de otro modo la cuestión: si los ver-en implicados en todos esos casos son lo suficientemente semejantes para merecer un mismo nombre. Consideremos lo que Wollheim dice sobre las fronteras externas del ver-en tal y como las describe, tomando como ejemplo el clásico paisaje con ruinas[19].

Wollheim sugiere que un espectador convenientemente preparado y estimulado con toda probabilidad podrá ver en tal imagen todo lo siguiente: columnas, columnas-que-tienen-como-origen-un-templo, columnas-que-han-sido-derribadas, columnas-que-han-sido-derribadashace-doscientos-años y columnas-que-han-sido-derribadas-hace-doscientos-años-por-los-bárbaros. Pero ese espectador no puede, concede Wollheim, ver en el cuadro columnas-que-han-sido-derribadas-hacedoscientos-años-por-los-bárbaros-vestidos-con-pieles-de-asnos-salvajes.

Pero, ¿por qué no?, ¿por qué son todos esos otros qua -objetos visibles en el cuadro –lo cual consideraré como algo aproximadamente equivalente a lo visible dentro de los correspondientes estados de cosas– mientras lo último no?, ¿qué principio de selección de los qua -objetos o estados de cosas que se pueden ver en un cuadro tiene Wollheim en mente? Lo que nos ofrece es un test práctico: propone un estado de cosas candidato a ver-en y comprueba si produce una diferencia en la experiencia del espectador apropiado. Sin embargo, en ausencia de una idea clara de cuáles son los límites del ver-en, es difícil saber cómo podrían interpretarse los resultados de tal test. No resulta del todo claro qué criterio es el que marginaría ver las columnas como algo que ha sido derribado por los bárbaros que vestían pieles de asno salvaje. Después de todo, nosotros, en este momento, no vemos ya a los vándalos y su poder destructivo más de lo que vemos las pieles de caballo que podrían perfectamente lucir.

Desde luego, podríamos especular sobre qué es lo que hace de un estado de cosas o situación no manifiestos un candidato razonable para el ver-en tal

como Wollheim lo entiende. Posiblemente una situación que fuera tal que las inferencias perceptivas sobre él fuesen perentoriamente obligatorias, o una circunstancia que poseyera rasgos visuales de un tipo relativamente inequívoco, al menos para un espectador apropiadamente formado, haría de esa situación algo que podría ser visto en una imagen. Pero no estoy interesado en preocuparme más sobre esas sugerencias concretas u otras similares. El auténtico problema, creo, es que ver en las imá-genes estados de cosas no manifiestos, ver acciones que suceden en ellas y ver objetos en las mismas pueden ser fenómenos muy diferentes, cuyas diferencias, como las que afectan a la localización espacial o a la permeabilidad al pensamiento, pueden verse más oscurecidas que iluminadas si se las considera a todas juntas como miembros de una misma clase. «Ver-en» puede no ser unívoco en todos los casos posibles, especialmente si, como hemos dicho antes, la duplicidad no consigue ser una característica invariante de la experiencia de ver una cosa en otra.

No está claro que el mismo tipo de actividad o percepción esté presente cuando vamos del ver-en objetos al ver-en eventos o de situaciones, o del ver-en estados de cosas, o del ver-en eventos o situaciones físicos al ver-en eventos o estados psicológicos. Por ejemplo, la localización, la propiedad que tiene tal o cual cosa de ser visible de manera más o menos adecuada allí donde se encuentra la imagen dotada de representación, puede ser característica del ver en pinturas que tienen como tema objetos físicos, pero algo menos a la hora de ver eventos, y mucho menos aún cuando se trata de entidades psicológicas, ya sean objetos o eventos. Y la permeabilidad del ver-en al pensamiento, reflexión o conceptualización parece, por regla general, progresivamente más pronunciada si vamos de la visión de objetos a la de eventos o a la de estados de cosas solo indirectamente manifiestos en un cuadro. Y finalmente podemos añadir, por extensión, que el papel de la imaginación en el sentido fuerte parece considerablemente más plausible respecto al ver-en de este último tipo que al de los dos primeros. Estas divergencias nos hacen, como mínimo, sospechar que la idea de ver-en presente en todos los casos aludidos por Wollheim sea de naturaleza uniforme.

VII

Por último, se plantea, en mi opinión, un problema sobre el recurso de Wollheim a las intenciones representacionales cumplidas como un estándar para lo que una imagen representa. Aquí tenemos una formulación del mismo, aunque extraído de un ensayo más antiguo: «En líneas generales, P representa X si X puede verse de modo correcto en P, donde el estándar de corrección es impuesto para P por las intenciones cumplidas del artista de P»[20]. Se esconde aquí una dificultad que tanto el propio Wollheim como otros teóricos intencionalistas del significado actuales tienden a restar importancia. Es la siguiente. Lo que significa que las intenciones representacionales del artista de P se cumplan no puede especificarse al margen de lo que los espectadores apropiados están capacitados para ver en P. Tales intenciones se cumplen si los espectadores son capaces de hecho –y son capaces sin una causa inadecuada o un desproporcionado esfuerzo– para ver en P lo que el artista intentó que se viera allí. El cumplimiento de la intención del artista no puede entenderse como una condición independiente de aquellas que son responsabilidad de las respuestas de los espectadores, sino que solo se puede concebir en términos de las respuestas de unos receptores convenientemente preparados y puestos en antecedentes, que son las únicas que se pretendían que lo fueran cuando coinciden con las que se buscaban. Otro modo de plantear mi objeción sería concluir que el estándar de corrección para la representación no es, como Wollheim a veces plantea, la intención cumplida del artista, sino, meramente, sus intenciones simpliciter para un cierto tipo de ver-en, dado que son capaces de ser cumplidas por los espectadores pretendidos de la imagen que puedan ajustarse a ellas. Las intenciones representacionales del artista solamente son cumplidas si los espectadores adecuados son capaces, con un estímulo razonable, de ver-en el cuadro de acuerdo con las intenciones representacionales del artista. Por ello, tiene más bien poco sentido decir que se ajustan a las intenciones cumplidas del artista en este sentido, ya que, por así decirlo, no preexisten a tal ajuste[21].

VIII

La teoría de la representación pictórica de Wollheim es fruto de una larga reflexión, un profundo conocimiento, y un intenso amor por la pintura. A lo largo de este ensayo he criticado su teoría en un cierto número de aspectos,

fundamentalmente, su tratamiento del trampantojo, su concepción del ver-en y su recurso al cumplimiento de la intención del artista como estándar. A pesar de todo, hemos de ser conscientes de cuánto permanece intacto de lo que Wollheim ha defendido en lo que yo deseo subrayar sobre ciertos aspectos dentro de este controvertido campo y que a mí me gustaría subrayar: la representación mediante imágenes implica la realización intencional de unas marcas en una superficie plana de modo que es capaz de provocar un tipo distintivo de experiencia visual en los espectadores apropiados, una experiencia que podemos seguir llamando ver-en en tanto tengamos en cuenta que a veces esto lleva solo a lo que, de un modo más transparente, puede llamarse ver-desde, una experiencia que, sin duda, se obtiene de esos espectadores gracias a su atención hacia la superficie marcada. 284

Notas al pie

* Publicado por primera vez en Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998): 227-33.

[1] Richard Wollheim, «On Pictorial Representation», Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998): 217-26.

[2] Otros hitos en tal desarrollo son «Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation», en Art and Its Objects (Cambridge, Cambridge University Press, 1980); «Imagination and Pictorial Understanding», Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. Vol. 60 (1986): 45-60; «Art, Interpretation and Perception», en The Mind and Its Depths (Cambridge MA, Harvard University Press, 1993), y sobre todo La pintura como arte (trad. Bernardo Moreno, Madrid, La balsa de la Medusa, A. Machado, 1997; ed. or. 1987).

[3] Para desarrollar: la percepción de la semejanza entre el campo visual 1 y el campo visual 2 lleva consigo de manera explícita la relación y la comparación entre esos ítems, mientras ver el objeto X en el cuadro Y no implica una relación y una comparación paralelas entre ambos. El segundo término de tal experiencia, es decir, Y, no pertenece al contenido de la experiencia implicada, aunque, naturalmente está implicado en generar la experiencia y en fijar lo que ella es. El contenido de la experiencia, consistente en «ver X», es, en una manera de hablar, básicamente solo X. (Digo «básicamente», ya que puede defenderse que el contenido en cuestión no es precisamente X, sino algo más como una imagen de X. La idea sería que tal contenido no es relacional o, al menos, no para implicar una relación con Y.)

[4] Según mi idea sobre ello, imaginar es necesariamente en cierto grado activo o contributivo, aunque no necesariamente algo de lo que se es consciente de iniciar, y no necesariamente algo bajo el control completo de la propia voluntad. Por contraste, parecerle a alguien como si –que es lo que yo propongo que da cuenta de la experiencia que está en el centro del ver pictórico– es pasivo o receptivo, no algo que se ocasiona y se mantiene de modo activo, sino algo que, en último término, simplemente ocurre. Ver X

en Y es algo que le sucede a alguien, aun cuando actos mentales deliberados de distintos tipos, por ejemplo, enfoques, pensamientos o sugerencias, puedan servir como desencadenantes para tales acontecimientos.

[5] Vid., por ejemplo, Dominic Lopes, Understanding Pictures (Oxford, Oxford University Press, 1996), cap. 2.

[6] Vid. Richard Eldridge, «Form and Content: An Aesthetic Theory of Art», British Journal of Aesthetics 25 (1985); Malcom Budd, Values of Art (London, Penguin, 1995), y Jerrold Levinson, Pleasures of Aesthetics (Ithaca, Cornell University Press, 1996), caps. 1 y 2.

[7] Por supuesto, no estoy negando que a menudo podamos entender tales imágenes como imágenes, o dirigir nuestra atención estética hacia ellas, solo que debamos o incluso normalmente lo hagamos así.

[8] En estos aspectos me he visto influido por la crítica que hace Lopes a la teoría del ver-en en su Understanding Pictures.

[9] «On Pictorial Representation», 221.

[10] La pintura como arte, 60.

[11] Nótese que si esta crítica del ver-en respecto a si necesariamente exhibe duplicidad fuera correcta, podríamos quedarnos con la caracterización deseada por Wollheim de una representación pictórica como una superficie marcada creada intencionalmente para el ver-en –solo que eso sería entendido ahora como un simple ver-en, dando por sentado que en la mayor parte de las veces la superficie es también creada intencionalmente y de modo claro para el ver imágenes, con su duplicidad inherente, por supuesto.

[12] Decir que ello no implica la conciencia visual del medio no es, por supuesto, decir que no implica un procesamiento visual de la información encarnada en él.

[13] Vid. Kendall Walton, «Seeing-in and Seeing Fictionally», en James Hopkins y Anthony Savile (eds.), Psychoanalysis, Mind and Art (Oxford, Blackwell, 1992).

[14] Téngase en cuenta que «parecer a alguien como si P», o «tener la impresión de que P», no son locuciones que impliquen un «creer que P» o ni siquiera «pensar que es probable que P». Por ejemplo, «Me parece como si estuviera cayendo en picado», dicho en un as-censor que desciende rápidamente.

[15] Hay un verdadero problema en si la experiencia a la que he continuado refiriéndome como simple ver-en debería ser, en efecto, llamada así. Dos razones nos piden cautela. La primera es que la asociación entre ver-en –el cual es, después de todo, un término teórico introducido por Wollheim– y duplicidad es tan estrecha que una experiencia de ver-en sans duplicidad suena casi a oxímoron. La segunda es que concebir tales experiencias tal y como la etiqueta de «ver-en» nos anima a hacerlo, como una cuestión de ver cosas en superficies, ocasiona sin lugar a dudas tergiversacionesón si hablamos del trampantojo, ya que en tales casos las superficies no son, por hipótesis, ni vistas ni visibles. Se puede admitir que la experiencia visual de las imágenes representaciones a la que he venido llamando simple ver-en, y que está presente incluso cuando no lo está la duplicidad, puede en ciertos casos, y con más justicia, ser llamada ver-a partir de.

[16] No hay duda de que es una virtud de la tesis de Walton sobre las imágenes que asegura la deseada cercanía de la forma más directa, al hacer del acto de percibir una imagen uno que el espectador imagina que es un acto de ver realmente el objeto de la imagen. Pero me parece que lo que necesariamente sucede en tal caso de ver-en es como mucho que se toma la aprehensión de la forma y los colores de una superficie como la visión de una mujer, en un sentido que no implica que se crea o se sospeche que se está viendo una mujer, pero no que se imagine que es la visión de una mujer.

[17] Nos podría preocupar, por último, que si el simple ver-en es entendido de manera tal que no implique la conciencia de la superficie de una imagen, entonces el simple ver-en y el simple ver se confundieran. Pero esta preocupación es infundada. En el caso del simple ver-en te parece ver X, esto es, tienes una experiencia como-si-ver de X, en virtud de registrar visualmente ciertas configuraciones de una superficie, y no en virtud de estar en presencia visual de X. En el caso del simple ver X, es cierto también que te parece ver X, es decir, tener una experiencia de como-si-ver X, pero realmente hay diferencias. Con el simplemente ver X existe, primero, la

creencia, o tendencia a creer, que X está ante nosotros, y segundo, es X, y no simplemente una superficie configurada para proporcionar una impresión de X, lo que, en efecto, está ante nosotros. De acuerdo que todo esto es poco refinado, que no se propone como un análisis meticuloso. La cuestión es solo que las experiencias del simple ver-en y simple ver pueden sin duda diferenciarse. Aunque una vez nos olvidemos de la duplicidad como un sine qua non del ver-en, tal diferencia puede no ser una cuestión totalmente interna, sino que puede, al contrario, descansar en cuestiones tales como lo que es provocar la experiencia y qué tipo de mecanismos están implicados en ello.

[18] Viene perfectamente a colación aquí una historia de la edad dorada de The New Yorker. James Thurber, uno de los antiguos grandes del comic de la revista, fue una vez tema de discusión en el encuentro mensual de arte presidido por el entonces editor, Harold Ross. El motivo de la discusión era la foca situada en el cabezal de una cama en uno de los chistes más famosos de su autor, en el que la mujer se muestra abiertamente escéptica sobre la afirmación de su marido de haber oído a una foca gruñir. Alguien en la reunión, apuntando el carácter descuidado del dibujo, preguntó: «¿Se parece eso a una foca?» A lo que Roos replicó: «Las focas de Thurber sí se parecen a eso.» (Extraído de una entrevista con el editor de comics de The New Yorker, Robert Mankoff, The Washington Post, Dec. 7, 1997.)

[19] «On Pictorial Representation», 224.

[20] «Imagination and Pictorial Understaatnding», 46.

[21] Para ser justos con Wollheim, la formulación de la condición intencional en la representación en el presente ensayo elude casi completamente el problema, destacado aquí, al cual anteriores formulaciones estaban sujetas: «El significado representacional, en realidad el significado de la imagen en general depende, en mi tesis, no de la intención como tal, sino de la intención cumplida. Una intención se cumple cuando la representación es capaz de causar, en un espectador apropiado, una experiencia que concuerda con la intención» («On Pictorial Representation», 226).

14

¿Qué es el arte erótico?*

Aquí tenemos una respuesta a la cuestión que plantea el título: el arte erótico es un arte que pretende atraer sexualmente a sus espectadores mediante un contenido sexual explícito, y que tiene éxito, hasta un cierto límite, al hacerlo así. Además de desarrollar y defender esta respuesta, en este breve ensayo exploraré los límites del concepto de arte erótico, y algunas de las implicaciones psicológicas y sociales del mismo.

El ámbito de estudio de este ensayo se ve restringido de dos maneras. Primera, se concentra en el arte visual exclusivamente y, por tanto, casi por completo en el arte visual bidimensional. Aunque, por supuesto, ello no significa negar la existencia de una literatura, de una danza, de un cine, o incluso, de modo menos obvio, de una música erótica. Segundo, los ejemplos se extraen solo del arte occidental, y básicamente a partir del Renacimiento. Pero esto no anula la preeminencia del arte erótico en las tradiciones artísticas no occidentales, por ejemplo, en las de India o Japón.

Posiblemente existan unos sentidos más o menos estrictos del término «arte erótico». Si bien la definición ofrecida anteriormente da cuenta del sentido estricto del término, aplicable al arte incuestionable o inequívocamente erótico, hemos de reconocer también un arte que es erótico en un sentido más vago, incluyendo el arte que es erótico solo accidentalmente, el que lo es solo de modo instrumental, el que lo es únicamente de manera encubierta, y el que es erótico solo, y aunque nos resulte algo paradójico, en virtud de ser antierótico. Estudiaremos con detalle estos casos en lo que sigue.

I. CUESTIONES FUNDAMENTALES

Me parece que las principales cuestiones filosóficas en relación con el arte erótico podrían ser las siguientes. (1) ¿Cuál es la distinción, dentro del

propio arte, entre arte erótico y no erótico, y cómo de tajante es esta distinción? (2) ¿Cuáles son las implicaciones normativas, si es que las hay, de las diferentes formas y modos del arte erótico y, en particular, cuál es la diferencia entre arte erótico y pornografía? (3) ¿Cómo puede el arte erótico ser verdaderamente arte, es decir, algo que obtenga de por sí una respuesta estética, caracterizada tradicionalmente por ser desinteresada, mientras, al mismo tiempo, está orientado a provocar deseo sexual, paradigma donde los haya de una reacción con provecho? (4) ¿De qué modo, si es que existe, difieren los criterios para evaluar el arte erótico de los criterios apropiados para otros tipos de arte, y cómo se relaciona el grado de eroticidad de una obra erótica con su bondad artística? Este ensayo está dedicado de manera casi exclusiva a la primera y segunda de estas cuestiones.

II. EL CONCEPTO DE ARTE ERÓTICO

Una buena cantidad de la obra de muchos de los grandes artistas visuales –Rubens, Ingres, Delacroix, Degas, Rodin, Gauguin, Matisse, Magritte, Munch, Klimt, Schiele, Picasso, Modigliani– es incuestionablemente erótica. ¿Pero en qué consiste para una obra de arte ser erótica? Parece que, como mínimo, debe tener un contenido sexual. Aunque este contenido puede ser manifiesto o bien estar encubierto, consideremos en primer lugar el arte que exhibe un contenido sexual de modo manifiesto. Habitualmente, este toma la forma de representaciones de seres humanos desnudos o semi-desnudos, solos o en compañía, en posición de descanso o llevando a cabo actos de naturaleza sexual.

Pero para que el arte sea considerado erótico debe hacer algo más que representar la desnudez de un cuerpo humano o hacer cualquier otra referencia a asuntos de sexo: no todo arte relacionado con la sexualidad cuenta como erótico. Un esbozo anatómico de los genitales a cargo de Durero o Leonardo, un estudio realista de la consulta de un ginecólogo, una tira de cómic donde aparecen atolondradas «bombis», no son ninguno de ellos eróticos, a pesar de lo evidente de su contenido sexual.

En vez de ello, el arte erótico es un arte que trata su contenido sexual de un modo particular que proyecta una cierta actitud hacia él. Se propone

despertar un interés sexual, esto es, evocar pensamientos, sentimientos o deseos sexuales en quienes lo contemplan, en virtud de lo que representa y cómo es representado, alcanzando cierto grado de éxito en tal sentido. El intento de despertar y gratificar el interés sexual a través de lo representado puede considerarse como un buen criterio, al menos para los casos paradigmáticos de este género. La obra de arte erótica hace mucho más que meramente reconocer la sexualidad humana o referirse a ella; más bien, expresa una actitud añadida hacia la misma, ya sea de fascinación, obsesión o delectación y, además, invita a una implicación imaginativa del espectador, en esos mismos términos, con lo que es mostrado.

El arte erótico no solo pretende atraer la sexualidad de quien lo ve, sino que, de modo característico, también refleja la del artista. Esto significa que las obras eróticas normalmente incorporan un punto de vista en lo representado que habla de un interés sexual de un cierto tipo por parte de su creador. Además, el sentido de compartir lo que, al menos en apariencia, parece haber resultado estimulante desde un punto de vista para el artista, con frecuencia funciona como causa de la estimulación del espectador a cargo de lo representado.

Merece la pena destacar que la respuesta sexual causada por el arte erótico tiene lugar en su mayor parte en el plano de la imaginación, consistiendo fundamentalmente en pensamientos, imágenes y sentimientos, y raramente llega tan lejos como a la excitación fisiológica completa; el resultado de la atracción por el arte erótico es tan a menudo un deseo imaginado como un deseo real. Esto tiene algo que ver con la relación entre arte erótico y pornografía, como veremos más adelante.

Como hemos apuntado anteriormente, el término «arte erótico», en su uso fundamental, cubre todo arte que se propone, y al menos mínimamente consigue, estimular pensamientos y sentimientos sexuales en la audiencia. Pero esto nos conduce muy fácilmente a dos usos más laxos del término, según los cuales, y hablando en líneas generales, una obra puede ser calificada de erótica si cumple la condición intencional o la de éxito independientemente. En el primero de tales usos débiles, una obra cuenta como erótica si se propone aparentemente estimular pensamientos y sentimientos sexuales incluso cuando no tiene éxito al hacerlo; mientras en el segundo, una obra cuenta como erótica si tiene éxito estimulando

sexualmente a sus espectadores, aun cuando no se propusiera, o aparentemente no quisiera, hacerlo así. El arte del primer tipo puede llamarse arte nominalmente erótico, mientras el del segundo puede ser llamado arte accidentalmente erótico.

Finalmente, quizás algunas obras de arte consideradas razonablemente como eróticas ni se propongan, ni consigan una estimulación en el espectador, es decir, ni pensamientos, ni sentimientos, ni sensaciones de orden sexual hacia lo representado, sino que son eróticas en virtud de que facilitan la imaginación de estados eróticos de otros, sin una implicación erótica clara por parte de quien ve, es decir, sin que se identifique o penetre en esos estados, ya sea en la realidad o en la imaginación. Este arte puede ser calificado de oblicuamente erótico.

III. ARTE ERÓTICO INSTRUMENTAL Y ARTE ERÓTICO ANTI-ERÓTICO

En algunos casos, la evocación de sentimientos eróticos, en vez de constituir su preocupación principal, constituye una intención secundaria, y el artista la emplea o manipula básicamente para conseguir un fin distinto. Por ejemplo, las caricaturas de Tom Wesselmann de pulcritud femenina y las exageradamente voluptuosas pin-ups de Mel Ramos usan imágenes eróticas para conseguir un cierto tipo de humor irónico, los monotipos de escenas de burdel de Degas sirven al propósito de la crítica social, y la recombinación de imágenes sexuales de Magritte y Dali constituyen un modo de desorientar psicológicamente al espectador. Podemos llamar a tal arte erótico instrumental. Como resultados de estas intenciones secundarias, el poder excitante de las obras generalmente se debilita, e incluso a veces totalmente se neutraliza. En algunos casos límite, las obras son realmente sobre arte erótico –son comentarios sobre, o apropiaciones satíricas de las convenciones y mecanismos del arte erótico ordinario– pero sin ser eróticas en sentido propio, es decir, sin proponerse en última instancia provocar sexualmente a quien las ve. Este arte puede ser entendido como erótico en virtud de que conduce al espectador a cuestionarse los presupuestos y consecuencias, sociales o de otro tipo, de las respuestas eróticas, pero sin invitar o ni siquiera permitir a quien las ve experimentar tales respuestas.

Otros casos de obras que representan escenas de sexo sin resultar ser claramente eróticas servirán para ilustrar mejor los límites de esta categoría:

1. La escultura de Lisipo, Afrodita, El nacimiento de Venus de Boticelli, y Eva de Cranach causan ciertas dudas sobre si han de entenderse como eróticas. Probablemente, ello sea porque consideramos que la intención primera del artista ha sido integrar ideales de la forma humana, masculina y femenina, y no promover una atracción erótica imaginaria en los receptores de los respectivos sexos. Pero esto puede resultar ingenuo; además, tal argumento no podría probablemente extenderse lo suficiente como para excluir de lo erótico al sensual, casi coqueto, David de Donatello.

2. Las señoritas de Aviñón de Picasso provoca dudas de distinto tipo. Aunque el cuadro presenta a mujeres no solo desnudas, sino que son prostitutas, están representadas de maneras extremadamente no realistas, que cortocircuitan su posible atractivo erótico, y que dirigen la atención fundamentalmente a la dimensión formal y expresiva de la pintura.

3. The Dinner Party de Judy Chicago, una elaborada instalación escultórica, que usa la imaginería genital femenina con el aire de una celebración festiva, pero probablemente no de modo erótico; su contenido sexual es de un tipo puramente simbólico, no atractivo sexualmente.

4. Los desnudos obra de Lucian Freud, aunque presenten ciertos rasgos propios del arte erótico, no lo son obviamente, constituyendo en mayor medida una evocación de la boucherie que del boudoir –una observación aún más cierta en el caso de los desnudos de Francis Bacon–. Las figuras superrealistas de Philip Pearlstein o, en otro estilo, las imágenes cuasi paleolíticas de Dubuffet con su aplastada y bruta humanidad, pertenecen a esta clase también.

IV. ARTE ERÓTICO ENCUBIERTO

Es relativamente fácil dar ejemplos convincentes de arte erótico en los que no haya representaciones explícitas de sexualidad o desnudez: los paisajes y

naturalezas muertas de Georgia O'Keeffe, con su evocación indirecta de la anatomía femenina; los cuadros de Baco o San Juan Bautista de Caravaggio, con sus referencias codificadas a experiencias homosexuales, o la escultura de mármol de Bernini dedicada al éxtasis de Santa Teresa, tan fácilmente traducible por el espectador a su pariente profano.

De todos modos, cuál es el modelo del contenido sexual encubierto es algo que sigue sin estar claro. La representación de objetos reconocidos como portadores de simbología sexual, como las sombrillas o las frutas, especialmente cuando se yuxtaponen con seres humanos, puede ser una buena pista de la presencia de tal contenido, pero difícilmente puede servir como un signo generalizable. Según algunos escritores, todo arte encubre virtualmente un contenido sexual, en virtud de constituir la expresión de unas fantasías o deseos inconscientes de ese orden. Para Richard Wollheim[1], por ejemplo, las pinturas históricas de Ingres, los paisajes con edificaciones de Bellotto y los paisajes a la acuarela de Poussin, están tan sustancialmente imbuidos de sexualidad como la Maja desnuda de Goya o la Venus de Urbino de Tiziano.

Aun así, parece que no todo el arte sexual encubierto se considera normalmente como erótico, sino solo el que tenemos razones para creer que se dirige, quizá de modo inconsciente, a suscitar pensamientos o sentimientos sexuales, y tiene éxito al hacerlo. En supuestos casos de contenido sexual encubierto, la estimulación del espectador apropiadamente experimentado y formado puede ser lo que efectivamente sirva para detectar la presencia de tal contenido, y justificar su adscripción.

V. EL CARÁCTER RELACIONAL DEL ARTE ERÓTICO

Si un cuadro es erótico, lo es en virtud de que se propone conseguir, y hasta cierto punto obtiene, una respuesta erótica de una cierta clase de espectadores: la audiencia a la que se dirige o que constituye su objeto. Esa clase de espectadores puede circunscribirse no solo mediante el requerimiento de una sensibilidad o de una formación adecuada que lo respalde, igual que se produce con el arte de cualquier tipo, sino también mediante unas exigencias menos susceptibles de aprendizaje, y que hacen

referencia a la preparación fisiológica o la orientación sexual. Así, un cuadro puede ser erótico si se ha ideado para producir, y tener éxito al hacerlo, una reacción erótica en varones homosexuales, varones homosexuales ancianos, chicas jóvenes heterosexuales, mujeres homosexuales, o bisexuales de ambos géneros. Hay algo de incuestionable, si bien quizá confuso, al juzgar un cuadro concreto como erótico, pero se trata de una caracterización inherentemente relacional, cuya naturaleza se hace totalmente evidente solo cuando se identifica el grupo elegido para la respuesta erótica. En efecto, según Linda Nochlin, «el propio término arte erótico ha de entenderse implicando la especificación erótico-para-hombres »[2]. Aun así, una vez que tal indicación implícita se hace explícita, puede ser cancelada, de modo tal que se reconoce ese arte como erótico en relación a otros grupos también.

VI. DIMENSIONES POLÍTICAS Y SOCIALES DEL ARTE ERÓTICO

Autores recientes que han escrito sobre el arte erótico ponen el acento en el modo en el que géneros y convenciones establecidos de la representación encarnan ideas y presupuestos dominantes sobre la naturaleza de los hombres y las mujeres y de sus relaciones. Cuadros como La muerte de Sardanapalo de Delacroix, el Mercado oriental de esclavos de Gérôme o el Baño turco y Júpiter y Thetis de Ingres se prestan perfectamente a tal análisis. Por ejemplo, Linda Nochlin habla de «las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres y que se plasman en la representación visual»[3], como uno de los objetivos de sus investigaciones.

Con igual frecuencia se percibe en el arte erótico el elemento del voyeurismo. Solemos decir que el espectador es un voyeur, al menos de ficción, algo que a menudo corroboran o reflejan esas obras de arte que incluyen un espectador presente en ellas, un alguien que, junto con quien contempla la escena, contempla atentamente el objeto erótico. Además, del voyeurismo implícito o explícito del arte erótico algunas veces se ha dicho que refleja la necesaria impotencia del artista respecto a los sujetos imaginarios, y por tanto inalcanzables, presentes en sus cuadros.

Por último, digamos que la relación del arte erótico con la pornografía ha sido siempre muy discutida[4]. La última puede ser distinguida del primero en

al menos dos aspectos. Primero, de la pornografía puede decirse que no presenta, por definición, aspecto artístico significativo alguno. Es decir, la pornografía, en sentido estricto, no realiza apelación creíble alguna a sus espectadores para que consideren el modo y los medios de representación como algo diferente a lo representado; la pornografía, a diferencia de cualquier tipo de arte, es totalmente trasparente tanto en su propósito como en su efecto. Segundo, puede decirse que la pornografía tiene como objetivo central y resultado característico no solamente la estimulación de sentimientos o fantasías sexuales de sus destinatarios, sino la devaluación y degradación de sus personajes, normalmente mujeres. Ante tales criterios, aunque El sueño de Courbet, que representa a dos hermosas mujeres desnudas en brazos de Morfeo y cada una en los brazos de la otra, o Mujer reclinada de Schiele, que presenta a su protagonista de modo extremadamente provocativo, con las piernas extendidas y los pezones carmesí, quizá podrían juzgarse como pornográficos: una posterior reflexión nos revela que son obras que guardan una cierta distancia; aunque las imágenes en cuestión sean descarnadamente provocativas, incluso explotadoras, la técnica de su construcción, el estilo con que el que se nos presentan, la historia artística precedente en la que se inscriben, y el acceso que permiten a la mente de sus creadores, son al menos tan absorbentes como lo que esas imágenes presentan de modo desnudo, al tiempo que conspiran para redimirlas como arte[5].

Notas al pie

* Publicado por primera vez como «Erotic Art», en E. Craig (ed.), The Routledge Encyclopedia of Philosophy (London, Routledge, 1998), 406-9.

[1] Richard Wollheim, La pintura como arte (trad. Bernardo Moreno), Madrid, La balsa de la Medusa, A. Machado, 1997; ed. or. 1987.

[2] Linda Nochlin, Woman, Art, and Power and Other Essays (New York, Harper & Row, 1988).

[3] Ibid.

[4] Para una visión más pormenorizada de la distinción entre pornografía y arte erótico, vid. mi «Erotic Art and Pornographic Pictures», Philosophy and Literature 29 (2005): 228-40 (traducido como capítulo 15 del presente libro).

[5] Algunos interesantes trabajos sobre el arte erótico, a parte de los citados de Wollheim y Nochlin, son los siguientes: John Berger, Ways of Seeing (London, Penguin, 1972); Kenneth Clark, The Nude: A Study in Ideal Form (Princeton, Princeton University Pres, 1956); Edward Luce-Smith, Sexuality in Western Art (London, Thames and Hudson, 1972); Linda Mulvey, Visual and Other Pleasures (Bloomington, Indiana University Press, 1989); Lynda Nead, The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality (London, Routledge, 1992); Griselda Pollock, Vision and Difference. Feminity, Feminism, and the Histories of Art (London, Routledge, 1988); Roger Scrutton, Sexual Desire: A Moral Philosophy of the Erotic (New York, Free, Press, 1990); Leo Steinberg, «Picasso's Sleepwatchers», en Other Criteria (London, Oxford University Press, 1972).

15

Arte erótico e imagen pornográfica*

Solo en el arte primitivo, con su urgente necesidad de evocar las fuentes de la fertilidad, se enfatizan el falo y la vulva de modo, por así decirlo, inocente. En tiempos de la antigua Grecia y Roma ya existía la categoría especial de lo pornográfico –arte gráfico o escritura a la que se le suponía, como a una ramera, o porne, el propósito de excitar sexualmente[1].

I

En lo que atañe al análisis filosófico de la oposición entre erotismo y pornografía, hay una serie de objetivos razonables que pueden tenerse en mente: preservar el mayor número de las intuiciones a nuestra disposición sobre la dicotomía como sea posible; presentar la oposición de una manera más clara de la que tiene cuando es invocada de modo no académico; añadir unas sencillas precisiones a la misma, que expliquen nuestra experiencia en este campo de una manera más completa, o que nos permitan organizar nuestras ideas sobre el tema de modo más claro. Espero poder en este ensayo hacer algún progreso en alguno de estos aspectos. Aunque el objeto de la oposición entre lo erótico y lo pornográfico se extiende más allá de lo visual, mi preocupación aquí será la dicotomía tal y como se presenta en ese campo e, incluso, más concretamente, en el ámbito de las imá-genes bidimensionales. Además de preservar y clarificar la distinción entre arte erótico y pornografía, espero construir un espacio válido para lo que llamaré la erótica, como fenómeno intermedio entre los dos.

Aquí van algunas intuiciones sobre lo erótico y lo pornográfico:

1. Tanto lo erótico como lo pornográfico están relacionados con la estimulación o excitación sexual.

2. Mientras el término «erótico» es neutral, o incluso digno de aprobación, «pornográfico» es peyorativo, o incluso objeto de rechazo.

3. Mientras «arte erótico» es una noción con sentido, aunque quizá sea problemática, «arte pornográfico» parece casi un oxímoron.

4. Mientras la pornografía presenta una intención dominante, en concreto, la satisfacción sexual del espectador, el arte erótico, aunque también se dirige a ella a cierto nivel, incluye también otros propósitos significativos.

5. Mientras apreciamos (o disfrutamos) el arte erótico, consumimos (o usamos) la pornografía. En otras palabras, nuestra interacción con cada uno es fundamentalmente diferente en carácter, tal y como se refleja en los verbos más apropiados para las respectivas atracciones.

En lo que sigue intentaré encontrar un lugar para todas estas intuiciones. Como necesitaré distinguir –tal y como he sugerido en la primera de ellas– entre estimulación sexual y excitación sexual, vamos a profundizar en ella antes de seguir. Por estimulación sexual entiendo la inducción de pensamientos, sentimientos, imágenes o deseos sexuales que, por regla general, son considerados en sí mismos como placenteros. Con excitación sexual hablo del estado psicológico que constituye un preludio y prerrequisito para el alivio sexual, llevando consigo, al menos en el hombre, algún grado de erección. Y por alivio sexual entiendo algo que creo que no necesita explicación.

La diferenciación entre el arte erótico y la pornografía, y la erótica también, no es, por supuesto, el único problema filosófico de relieve que se plantea sobre el arte erótico. Aquí tenemos dos más: (1) ¿Hasta qué punto es el aspecto erótico del arte erótico compatible con el desinterés y la distancia mentales que parecen ser requisito imprescindible del tipo de atracción o apreciación estética que se siente hacia una obra de arte visual? (2) ¿Cuál es el grado de erotismo de una obra de arte erótico en relación a su valor artístico? Me ocuparé brevemente de estas dos cuestiones hacia el final del ensayo. Dedicaré la mayor parte de mi esfuerzo a la cuestión fundamental, la diferenciación entre el arte erótico, la erótica y la pornografía.

II

¿Cómo llevar a cabo esa diferenciación entre los tres fenómenos dentro del ámbito de las artes visuales, al que he restringido mi estudio? Una posibilidad sería el tipo de respuesta específico que se pretende. De este modo, diríamos que el arte erótico es el que usa imágenes con el propósito de estimular sexualmente, pero también de despertar un cierto interés artístico; la erótica también usaría imágenes para despertar un estímulo sexual, pero no se propondría ningún fin artístico, y la pornografía usaría las imágenes para excitar sexualmente en aras del alivio sexual. Otra posibilidad radicaría en el carácter de la representación sexual usada, de modo que la pornografía conllevaría imágenes sexualmente explícitas, y la erótica, imágenes que ocuparían un lugar intermedio en su explicitud, sin tener en cuenta los fines para los que las imágenes fueron utilizadas. Y una tercera posibilidad se basaría en el estatus moral de las imágenes, donde la pornografía ofrecería imágenes objetables desde un punto de vista moral; el arte erótico, imágenes no objetables, y la erótica, imágenes de un estatus moral fronterizo.

Por razones que se harán explícitas a continuación, el primer criterio es el único viable para dar cuenta de la triple distinción tras la que andamos. En otras palabras, lo que marca la diferencia entre los tres tipos de imagen sexual es lo que buscan: para qué tipo de respuesta han sido ideadas, qué se pretende que hagan en nosotros o que nosotros hagamos con ellas. La distinción más estricta es la existente entre arte erótico, que invita al interés artístico, y pornografía, que claramente se desvía de tal interés, sea cual sea el grado de interés artístico que pueda tener, por así decirlo, «accidentalmente». Formulado de este modo, el contraste presupone claramente una explicación satisfactoria de aquello en lo que consiste el interés artístico, algo que proporcionaré enseguida.

Lo que tenemos, por tanto, es una división de una amplia categoría de imágenes eróticas, que despiertan interés desde el punto de vista de su intención sexual, en tres subcategorías: arte erótico, erótica y pornografía. Pero no mantengo que ni los límites entre ellos sean estrictos, ni que no existan ejemplos de imágenes eróticas que quizá no puedan encontrar lugar siquiera en ninguna de las tres categorías. Aunque creo que no es muy

necesario dar ejemplos de arte erótico o pornografía, sí será de utilidad poner alguno de lo que yo entiendo como erótica, en concreto, la provocativa elegancia de los anuncios de Victoria's Secret. Tengamos también en cuenta que la amplia categoría de imágenes eróticas, una amplitud de la que con dificultad dan cuenta las tres subcategorías que he propuesto, no es tan grande como la categoría general de las imágenes sexuales, es decir, imágenes de cualquier tipo que representan toda la fenomenología sexual, desde los órganos sexuales, a los actos o posturas. De este modo, las ilustraciones en los libros de texto de ginecología, o las guías de campo sobre la conducta de apareamiento de los mandriles, aunque representen fenómenos sexuales, no cuentan como imágenes eróticas, puesto que no están ideadas con el propósito de causar en quienes las ven un interés sexual; así como tampoco lo hace la grabación de una cámara de seguridad de una violación, incluso si llegara a estimular o a excitar a cierto tipo de espectadores.

III

Volvamos brevemente a las otras opciones mencionadas anteriormente para demarcar lo erótico de lo pornográfico, en concreto, el grado de explicitación de la representación usada, y el estatus moral de la misma, con el fin de mostrar su inviabilidad como criterio distintivo. La primera es la más fácil de descartar. El hecho es que, aunque por regla general el arte erótico utilice imágenes de órganos o actos menos explícitas que las de la pornografía, el primero también incluye representaciones que pueden llegar a ser igual, si no más, de explícitas que muchos ejemplos de la segunda. Gran parte del arte erótico obra de artistas como Schiele, Klimt, Picasso o Dalí es tan explícito como cualquier fotografía del Penthouse, y lo mismo puede decirse de ciertas tradiciones del arte gráfico japonés. Pasemos a la idea de distinguir la pornografía de otras variedades de imágenes eróticas tomando como base la moralidad. A veces se considera que el rasgo característico de la pornografía es la actitud hacia su objeto adoptando, quizá, un deje de degradación o menosprecio hacia el mismo. Pero aunque tal actitud sea típica de este fenómeno, no está del todo claro que pueda defenderse como rasgo invariable de la misma, a menos que los sujetos se representen con el propósito de alimentar fantasías sexuales y la excitación

sea considerada como un estado degradante y menospreciable[2]. Respecto a la idea de que la pornografía pueda entenderse genéricamente como esas imágenes eróticas que merecen, de un modo u otro, una objeción moral, hay al menos dos problemas. Primero, aunque pudiera hacerse un juicio moral contra la mayor parte de la pornografía, es improbable que pudiera hacerse contra toda; sin duda debe haber maneras aceptables desde un punto de vista moral de utilizar imaginería sexual para ayudar a que ciertas personas alcancen un alivio sexual solitario. Segundo, si pudiera «instruirse» un caso contra toda la pornografía, esas cualidades objetables desde un punto de vista moral resultarían ser consecuencia de la pornografía misma, y no sus rasgos definitorios. Comparemos la malversación de fondos, la desviación o el apropiamiento de dinero en beneficio propio en el mundo de los negocios. Este puede ser claramente inmoral, pero su inmoralidad no puede razonablemente formar parte de la definición de malversación. Además, hay casos perfectamente posibles, como cuando la malversación se dirige a rescatar a la propia familia de la inanición, donde no es inmoral, por mucho que lo sea por regla general.

IV

Y ahora cabe preguntar qué quiero decir con la expresión «interés o dimensión artística» de una imagen erótica: en líneas generales, la forma de la imagen y la relación de esa forma con su contenido; el modo en el que el contenido se expresa en la forma; el modo en el que el se emplea el médium para transmitir un contenido. Podemos hablar de modo casi equivalente del propósito artístico de una imagen y de su interés o dimensión artística si lo entendemos, de modo hipotético, como el propósito que una imagen parece exhibir de hacer que los espectadores atiendan a su dimensión artística o interés artístico. De aquí que a partir de ahora alterne sin problemas interés artístico, dimensión artística y propósito artístico, ya que aunque en otros contextos pudiéramos preferir mantenerlos separados, para nuestros propósitos presentes no hace falta.

Caracterizada de este modo, una imagen que tiene un interés, dimensión o propósito artístico es una que no es solo vista como transparente o de paso, dejando al espectador, al menos en su imaginación, cara a cara con su objeto.

Las imágenes dotadas de dimensión artística pueden caracterizarse hasta cierto punto como opacas, y no como transparentes. En otras palabras, ante la imagen artística se nos invita a concentrarnos en sus características como tal imagen, y no solo en lo que ella representa. Tanto la erótica como la pornografía se dirigen de modo predominante a «afectar» sexualmente al espectador, la primera con un ojo puesto en la estimulación, la segunda en la excitación, razón por la cual no buscan que la atención se centre en el vehículo usado para conseguir tales fines, en el médium a través del cual se presenta o se comunica el contenido. El arte erótico, aunque en parte se propone afectar sexualmente al espectador, a estimular pensamientos y sentimientos de orden sexual –eso es lo que lo convierte en arte erótico, después de todo–, también pretende en cierta medida hacer que la atención del espectador se dirija al vehículo, invitándolo a contemplar la relación entre la estimulación conseguida y los medios empleados para hacerlo y, más en general, la relación entre el contenido erótico de la imagen y sus otros contenidos, como el expresivo, el dramático o el religioso.

Por tanto, no es ningún accidente, sino algo altamente revelador, que el medio principal de la pornografía sea la fotografía, que ha desplazado a los demás medios en esa conexión. Y es que la fotografía es el medio transparente por excelencia, es decir, el que más se acerca a la mera presentación directa del objeto requerido –normalmente, una mujer o un hombre o combinaciones de los mismos– como material para la fantasía y gratificación sexual[3]. Aunque las fotografías, por supuesto, pueden ser arte y más concretamente arte erótico, se prestan magníficamente bien a su empleo no artístico, que hace uso de su inherente transparencia, mediante la cual actúa, si se lo permitimos, como mera ayuda para el ver.

Como de sobra sabemos, la pornografía es esencialmente un sustitutivo o subrogación del sexo –la cuestión de que sea un sucedáneo pobre o no es algo que podemos dejar de lado–. Por eso resulta apropiado caracterizarla estrictamente en términos de posibilitadora de la fantasía sexual en nombre de la estimulación y la excitación. Y por eso, para cumplir ese propósito, sus imágenes deben ser lo más transparentes posibles –deben presentar el objeto destinado a la fantasía sexual del usuario vívidamente, para después, por así decirlo, quitarse de en medio: nada mejor para ello que la fotografía.

V

Quiero dirigirme ahora a un provocador ensayo sobre el tema de Matthew Kieran, cuyas conclusiones son diametralmente opuestas a las que yo he intentado defender[4]. Kieran pretende buscar un lugar al arte pornográfico, rehusando aceptar que la extensión de tal concepto es por definición un conjunto vacío; que el arte pornográfico sea sin duda el oxí-moron que aparenta ser. En cualquier caso, su intento simplemente muestra que las obras por las que aboga no son arte pornográfico, o ni siquiera erótica, tal y como yo uso esos términos, sino arte erótico de un tipo peculiar, en el que pornografía o erótica han sido dirigidos a fines artísticos, es decir, transformados en arte.

Uno de los ejemplos de Kieran es la novela Vox, de Nicholson Baker, de la cual él sostiene que es arte pornográfico, aunque, por supuesto, en este caso estemos tratando con literatura, no con artes visuales. Pero yo mantengo que Vox no es arte pornográfico, si eso quiere decir que es tanto arte como pornografía, aunque sí dé por sentado que es, en cierto sentido, pornográfica. Despejaré el aspecto de paradoja de esta afirmación un poco más adelante.

Lo que es cierto de Vox es que imita la pornografía y, en particular, el sexo telefónico, apropiándose de sus gestos, formas y apariencia externa, pero lo hace así para producir una obra literaria: arte, en definitiva. Y puede admitirse que en muchos lugares resulta estimulante, e incluso excitante –después de todo, un simulacro de algo con frecuencia presenta sus mismas propiedades y poderes–. Pero la clave es que eso no es todo lo que es, ni todo lo que se pretende que sea, ni lo que en última instancia se propone producir en los lectores por medio de su lectura. Vox se parece a la pornografía, sin lugar a dudas –resulta obvio–, pero no es idéntica a ella, porque su intención principal no es la de producir excitación sexual y alivio. Aun así es, por supuesto, ligeramente provocativa, debido a la simulación con éxito de la pornografía oral, presente a lo largo de toda la obra, y, desde luego, no podría conseguir sus propósitos artísticos, que son tanto psicológicos como paródicos y pirotécnicos, si no lo fuera.

Otro de los ejemplos de Kieran es el conjunto de dibujos eróticos de Gustav Klimt. Su discusión sobre ellos es muy inteligente, presentándolos como si

el dominio por Klimt de las técnicas artísticas le ayudara a dirigir la atención sobre las partes, las características y las posturas sexuales de las mujeres representadas, haciendo esos dibujos más eróticos si cabe. Pero una cosa es decir que ciertos recursos artísticos magistralmente empleados puedan realzar la carga erótica de una representación, y otra distinta que el hecho de que el espectador se centre en esos recursos realce la carga erótica que para él esas representaciones tienen, es decir, las hagan más estimulantes o excitantes. Todo apunta a pensar que no será así, sino que, por el contrario, moderará la estimulación o la excitación presentes, reemplazando lo perdido con una dosis de placer estético. Por tanto, lo que la discusión de Kieran muestra, en mi opinión, es que los dibujos de Klimt no son pornografía, sino arte, aunque un arte que puede ser confundido con la pornografía por espectadores no formados, o que puede usarse como pornografía por quienes se sientan felices sin atender a su realización artística y solo disfruten del beneficio erótico.

No creo que sea una buena idea defender que la pornografía es también arte. Primero, conceder que algo pueda ser pornografía –y no solo que se parezca a ella, o que la imite, o que tenga su aire, o que cuasi lo sea– y al mismo tiempo pueda ser arte, no deja lugar a una categoría de arte erótico como algo distinto a ella. Segundo, los intereses de la verdadera pornografía y los del arte, arte erótico incluido, no son compatibles, sino que litigan el uno contra el otro del modo que ya ha sido explicado. Una nos induce, en nombre de la excitación y el alivio, a ignorar la representación, dirigiéndonos a lo representado; el otro nos lleva, en nombre del placer estético, a detenernos en la representación y a contemplarla en relación a la capacidad de estimulación o excitación de lo representado.

Ahora me dirijo a desmontar la impresión paradójica a la que da lugar mi idea anterior sobre que Vox es arte, quizás arte pornográfico, pero jamás pornografía. Podemos decir que existe el arte pornográfico, si con ello queremos decir solo que hay un arte que exhibe un aire o carácter pornográfico; pero entonces tal arte no llega a ser pornografía. Es decir, no es tanto arte como pornografía. De modo análogo, hay un arte, por ejemplo, ciertos tipos de pintura contemporánea, como la de Richard Estes o la de Alex Katz, que puede describirse como fotográfico. Esto significa que este arte presenta un cierto aire o carácter fotográfico, no que literalmente sea fotografía. Y hay una escritura, por ejemplo, la que podemos encontrar en

ciertos tipos de artículos de diarios, que puede ser llamada telegráfica, pero eso no la convierte literalmente en telegrafía.

Ciertamente parece haber un sentido fuerte y otro débil del término «pornográfico» en la expresión «arte pornográfico». En el sentido fuerte, o conjuntivo, algo es arte pornográfico si es tanto arte como pornografía; en el débil, o modificado, algo es arte pornográfico si es arte y presenta un carácter, aspecto o aire pornográfico. Me permito sugerir que solo en el sentido débil de «pornográfico» puede decirse que el arte pornográfico exista. Como consecuencia, la inferencia que va desde « x es arte pornográfico» a « x es pornografía» falla. Reconocer que la expresión «arte pornográfico» tiene un sentido fuerte y otro débil nos ayuda a explicar por qué muchos pensadores tan astutos como progresistas son tan proclives a la asimilación anterior, y es que la facilidad con la que puede satisfacerse la lectura débil de la expresión crea la ilusión de que la lectura fuerte se satisface también.

Kieran intenta desmontar tres consideraciones argumentadas contra el arte pornográfico en sentido fuerte. La primera es que la pornografía es, por definición, no artística, o que carece de interés artístico, a lo que él replica que la pornografía es solo erótica altamente explícita, y puesto que todos admitimos que la erótica puede ser arte, no hay obstáculo conceptual para que aquella sea arte también. Pero ya hemos visto que el grado de explicitación no puede ser su rasgo distintivo, primero, porque hay cierto arte erótico que es más explícito que la pornografía; segundo, porque su esencia tiene que ver indudablemente con aquello para lo que sirven las imágenes, y no con lo que muestran. La segunda consideración es que el propósito fundamental de la pornografía, concretamente la excitación sexual mediante medios explícitos, se contradice con el interés artístico que puede conseguir, aunque no esté excluido por definición. A ello Kieran responde que ese propósito fundamental no es incompatible con el logro del interés como arte. Kieran está en lo cierto sobre eso: no hay nada que impida que la pornografía tenga interés artístico, aun cuando su propósito no haya sido ese. Lo que no se demuestra, sin embargo, es que la pornografía pueda ser arte, y no que pueda tener solo cierto interés artístico.

La tercera consideración contra la que Kieran se dirige se acerca más a aquello en lo que se basan mis ideas sobre la pornografía. Se trata de que hay

un problema de apreciación sobre el arte pornográfico, el cual hace imposible apreciar un objeto como arte y como pornografía al mismo tiempo, porque la atención hacia su aspecto artístico implica la desatención hacia su aspecto pornográfico, y viceversa. La respuesta de Kieran a esto es, naturalmente, negar el conflicto. En cualquier caso, apoya su rechazo solo argumentando contra ciertas tesis, como las de Martha Nussbaum y Roger Scruton, para quienes el propósito de la pornografía es claramente objetualizante y despersonalizador, y después pasa a demostrar que no tiene por qué ser así. Pero esto no es más que una maniobra de distracción. Lo que realmente necesita demostración es que fijarse en una imagen con el propósito de excitarse con ella no está en conflicto con fijarse en una imagen por sus propiedades artísticas, ni que fijarse en una imagen por su valor de excitante no está en conflicto con considerar al sujeto representado como una persona[5].

Si la caracterizamos de la manera adecuada, y no simplemente como erótica altamente explícita, el propósito esencial de la pornografía, facilitar la excitación en aras del alivio sexual, aunque no excluya, como Kieran apunta, que el interés artístico esté presente en una imagen, sí que, contrariamente a lo que Kieran piensa, se contradice con la atracción artística que pueda sentir un espectador por ella, porque el interés artístico dificulta el tratamiento de la imagen como algo transparente, como una simple oferta de su contenido para la fantasía sexual, implicando, por tanto, desatención hacia la forma de presentarse. Por tanto, si algo responde al propósito esencial propio de la pornografía, no puede al mismo tiempo hacerlo al del arte. Por tanto, nada puede ser coherentemente ideado al mismo tiempo como pornografía, en sentido estricto, y como arte.

VI

Podría objetarse a mi afirmación de que el estatus del arte y el de la pornografía son mutuamente excluyentes, que esta, entendida como la imaginería erótica que pretende facilitar la excitación, la fantasía y el ali vio sexual, no sustituye al interés artístico del espectador, incluso si se reconoce como tal pornografía, ya que cierta pornografía opera precisamente atrayendo su interés artístico. La idea, en otras palabras, es que algunas

imágenes son más excitantes para algunos espectadores precisamente cuando atienden o se concentran en aspectos de la imagen como tal, como su forma, su estilo, o el punto de vista adoptado, y no cuando se ven atraídos por ellas con distintos modos de inconsciencia. No veo ninguna amenaza en respaldar esta idea, ya que quizá haya espectadores cuya excitación aumente precisamente al atender de manera explícita a ciertos aspectos del vehículo de su excitación. Pero incluso en tales casos, en tanto se considera a la imagen como pornografía, ciertos aspectos de la imagen no se apreciarán por sí mismos, sino solo como instrumentos para lograr una excitación, fantasía y alivio más efectivos. Si se conciben tales imágenes para ser consideradas de ese modo, entonces constituyen un modo complejo de pornografía, dirigidas a un espectador atípico en sentido cognitivo[6], más que ejemplos de arte erótico per se. Este tipo de pornografía –al que podríamos llamar pornografía astuta, consistente en imágenes que invitan a la atención a sus aspectos artísticos, precisamente para de ese modo potenciar la excitación sexual o la imaginación fantástica del espectador– supone quizá el único desafío serio a la afirmación de que arte y pornografía son necesariamente incompatibles. Pero, a pesar de todo, el reto fracasa. Aunque, por razones que ya hemos dado, la estrategia de la pornografía astuta sea generalmente autodestructiva, incluso cuando logra su propósito, y la excitación se consiga precisamente en virtud de que el espectador ha dirigido su atención a los aspectos artísticos de la imagen, si tal atención está por completo al servicio de la excitación que persigue, entonces la imagen sigue siendo pornografía, astuta en todo caso, pero no arte.

De modo que hay un arte que tiene una dimensión pornográfica, o intencionadamente excitante; y hay una pornografía que presenta una dimensión artística, o interesante desde el punto de vista artístico. Pero el primero no es por ello pornografía, y la segunda no es por ello arte. Lo que define y diferencia con éxito pornografía y arte son sus respectivos propósitos esenciales, y estos son incompatibles. La una requiere que la forma/vehículo/realización sea transparente, mientras el otro, que sea, al menos en cierta medida, opaca.

Lo que constituye la excitación en el ámbito de la pornografía es, en general, imaginar una interactuación o relación física con la persona re presentada, normalmente desnuda, sin detenerse en la manera o instrumentos de representación. La transparencia del medio es lo mejor para la excitación,

convirtiéndose de este modo en un sine qua non de la pornografía. La opacidad del medio es lo mejor para el arte, aunque invariablemente debilite, y a veces incluso elimine por completo, la excitación[7].

Resultaría instructivo de cara a la presente discusión considerar algunos ejemplos famosos de pintura europea que claramente flirtean con el estatus de lo pornográfico. Pensemos en el famoso El origen del mundo de Courbet, que presenta gráficamente la sección central de una mujer desnuda acostada o, aunque lo hace de modo menos flagrante, en el Baño turco de Ingres, o en el Baño de Venus de Velázquez, o incluso en la Alegoría de Bronzino. ¿Constituyeron estas obras la pornografía de su tiempo, a pesar del hecho de que ahora ennoblezcan las paredes de nuestras mejores pinacotecas? Sugiero que solo si hablamos hiperbólicamente. La excitación de los espectadores masculinos fue sin duda parte de la intención con la que fueron pintados; en el caso de Courbet, realizado por encargo para disfrute personal y privado de un pachá, tal excitación fue quizá la intención predominante. Pero sin duda los autores de esas pinturas perseguían también hacer que la atención de los espectadores se dirigiera hacia las características de las obras en sí mismas –el manejo de la pintura, la disposición de las formas, el juego de perspectivas internas– y su relación con el contenido sexual evidente. Por tanto, esos cuadros cuentan como arte erótico, a pesar del hecho de que puedan interpretarse o utilizarse pornográficamente, como quizá lo fueron por alguno de sus propietarios[8].

La obra de Egon Schiele, quizá el mejor de los artistas eróticos, constituye también un problema para mis tesis, pero puede ser tratado de modo similar. El inconveniente es que la intención manifiesta de Schiele en algunas de sus obras de tema sexual era sin duda pornográfica, ya que las creó expresamente para clientes masculinos con esa idea en mente. Desde mi punto de vista, hay dos modos de tratar con ello. El primero consiste simplemente en aceptar que, según la idea defendida aquí, esas obras deben considerarse pornografía, pero una pornografía inusualmente gratificante desde el punto de vista estético, y a la que resulta justificable tratar como arte erótico. El segundo es plantear para tales obras una intención artística implícita, tan poderosa como la pornográfica explícita, como evidencian los inequívocos rasgos estéticos de las mismas, en virtud de las cuales pueden considerarse, aunque con dificultad, arte erótico al fin y al cabo[9].

Visto desde una cierta perspectiva, puede parecer extraño que aún exista algo que pueda llamarse «arte erótico». Su relación con el arte es lo suficientemente clara, como lo es igualmente con la pornografía, pero, ¿por qué debería existir algo que, por así decirlo, está con un pie en cada orilla, dada la oposición esencial entre ambos?

Creo que una clave para el atractivo peculiar del arte erótico radica en esto: en circunstancias normales, la estimulación sexual no se detiene en sí misma, llega hasta la excitación y la actividad sexual. La estimulación es por norma un estadio preliminar, una antecámara, una estación de paso, en relación con lo que «ha de venir». No es, por tanto, algo a lo que se atiende, o en lo que nos concentramos, por sí mismo. Pero en el arte erótico, la estimulación que la define está ligada a una preocupación por lo formal y otros rasgos de la representación que la enraízan en la más amplia categoría que forma el arte, por tanto una preocupación que inhibe a tal estimulación de tomar su camino habitual hacia la excitación y la actividad sexual. De esta manera nos vemos, por tanto, obligados a prolongarnos en nuestro estado de estimulación sin ir más allá de él, apreciando, por el contrario, su relación e interacción con los otros aspectos –formal, expresivo, social, político– de la representación que la ocasionan. Parte de lo que disfrutamos ante una obra de arte erótico puede describirse, por consiguiente, como un cierto tipo de tensión –entre vida y arte, para decirlo claramente–, una tensión que genera un inquieto placer semejante, aunque no idéntico, al de lo sublime.

VIII

Antes de concluir permítanme volver brevemente a las otras cuestiones filosóficas sobre el arte erótico formuladas al comienzo de este ensayo. Una trata de la referente a cómo, en el caso del arte erótico, la estimulación o excitación son compatibles con la apreciación estética, entendiendo esta como un cierto grado de desinterés o capacidad para la contempla ción. Una respuesta concisa es que la estimulación y la excitación han de mantenerse bajo control, no hay que suprimirlas ni darles rienda suelta, y que hay que dirigir la atención hacia las cualidades eróticas de la imagen en relación con los medios formales que la realizan o causan.

La otra de las cuestiones se preocupa de cómo, en el caso del arte erótico, se relacionan la calidad erótica de una obra y su valor artístico. Una respuesta breve es que cuanto más erótica es una imagen, y mientras no se convierta en pornográfica –esto es, que induzca una excitación sexual plena–, es más arte también, puesto que la dimensión erótica de la imagen se encuentra relacionada de modo íntimo y digno de estudio con las otras dimensiones de su contenido, algo que puede necesitar de una interpretación sensible para ser identificado. Más allá de esto no sería de sabios generalizar.

IX

Las tesis centrales de este ensayo pueden formularse de la siguiente manera:

1. El arte erótico consta de imágenes que se orientan fundamentalmente a la consecución de cierto tipo de recepción, R1.

2. La pornografía consta de imágenes que se orientan fundamentalmente a la consecución de cierto tipo de recepción, R2.

3. R1 conlleva esencialmente la atención a la forma/vehículo/medio/manera, lo que implica tratar las imágenes parcialmente como opacas.

4. R2 excluye esencialmente la atención a la forma/vehículo/medio/manera, lo que implica tratar las imágenes como absolutamente transparentes.

5. R1 y R2 son incompatibles.

6. Por tanto, nada puede ser arte erótico y pornografía a la vez; o, al menos, nada puede ser concebido coherentemente como erótico y pornográfico simultáneamente; nada puede tener éxito como arte erótico y pornografía al mismo tiempo.

Notas al pie

* Publicado por primera vez en Philosophy and Literature 29 (2005): 228-40.

[1] John Updike, «Can Genitalia Be Beautiful?», crítica de la exposición de Egon Schiele en el Museum of Modern Art, New York Review of Books, Dec. 4, 1997.

[2] Para encontrar reflexiones sobre la problemática dimensión moral de la pornografía en consumidores de pornografía, vid. mi «Sexual Perversity», Monist 86 (2003): 30-54.

[3] El locus classicus en filosofía sobre la transparencia de la fotografía es Kendall Walton, «Transparent Pictures», Critical Inquiry 11 (1984): 246-77.

[4] Vid. su «Pornographic Art», Philosophy and Literature 25 (2001): 31-45. Puede encontrarse más sobre la misma cuestión, aunque escrito anteriormente en Susan Sontag, «The Pornographic Imagination», Styles of Radical Will (New York, Farrar, Sraus & Giroux, 1969).

[5] Puede encontrarse más sobre la supuesta despersonalización de los sujetos representados a cargo de creadores o consumidores de pornografía en mi «Sexual Perversity».

[6] O, al menos, a un espectador varón atípico desde un punto de vista cognitivo. Por ello me han sugerido que lo que aquí llamo atípico está más cercano a típico para espectadoras femeninas.

[7] En términos de la formulación ofrecida recientemente por Dominic Lopes con el fin de explicar lo que supone tener un interés estético por una fotografía, cuando se consume una fotografía pornográfica estamos decididos a no ver apreciándolo el objeto fotografiado a través de la fotografía (Lopes, «The Aesthetics of Photographic Transparence», Mind 112 [2003]: 433-48). Por el contrario, se disfruta de la visión del objeto fotografiado simpliciter, el mejor modo de verse excitado y fantasear sobre

él. La vehiculación de esa visión por medios fotográficos no constituye objeto de interés alguno.

[8] Dicho esto, si alguien mantuviera que el cuadro de Courbet, en particular, realmente cae del lado de la pornografía, tan evidente es su intención de excitar a su audiencia, yo no pondría reparos.

[9] Con mucha dificultad, una vez más, porque la ideación pornográfica de esas obras está en conflicto con la artística.

IV

Interpretación

16

Dos nociones de interpretación*

I. Hay muchos caminos en el controvertido mundo de la interpretación. Uno de ellos, el que seguiré aquí, se centra en la oposición entre dos nociones o modos de entender la misma, que se corresponden aproximadamente con dos preguntas que pueden hacerse sobre un artefacto, evento u objeto. Estas preguntas son: ¿Qué significan efectivamente? y ¿qué podrían significar? Me referiré al primero de esos modos como SE («significa en efecto») y al segundo como PS («podría significar»)**. El primero también puede llamarse modo determinativo de interpretación, mientras el segundo puede ser conocido como método de interpretación exploratorio[1].

Una cuestión referente a la interpretación según el modo PS que se nos plantea ya desde el principio es cómo cabe comprender ese «podría» en la pregunta «¿Qué podría significar X? Hay distintas posibilidades. Podemos entender ese «podría» epistémicamente, por lo que la pregunta se convertiría en «¿Qué podría significar X, dado lo que ya sabemos?»; o podemos hacerlo lógicamente, lo que nos dejaría entonces ante: «¿Qué es lógicamente posible que X signifique?», o, por fin, podemos entender ese «podría» pragmáticamente, lo que daría lugar a «Dado tanto lo que sabemos como lo que es lógicamente posible, ¿qué podríamos entender justificadamente que significa X?» Me abstendré ahora de discernir cuál es ese «podría» implicado en la interpretación PS, aunque doy por sentado que el sentido apropiado se hará evidente por sí mismo en cada caso.

Hay otra cuestión preliminar que requiere nuestra atención. Aquí me ocuparé solo de la interpretación como una actividad que busca el significado, la relevancia, el propósito o la función de aquello hacia lo que se dirige, y que da como resultado un enunciado interpretativo o la formulación de alguna parte de ese significado, relevancia, etc. Llamemos a esto «interpretar semánticamente». Obviamente, aquí «semántica» ha de entenderse en un sentido muy amplio.

Al hacer estas advertencias dejo conscientemente a un lado, sobre todo, esa actividad también llamada interpretativa en las artes, pero que consiste en representar, ejecutar, cantar, recitar, bailar, escenificar o poner en acción de un cierto modo una obra preexistente. Llamemos a esta «interpretación performativa». Esto no supone negar la existencia de importantes relaciones entre la interpretación performativa y la semántica; ni tampoco negar que aquella pueda reflejar o contribuir a la interpretación semántica de algo (como, por ejemplo, la obra que está siendo representada). Se trata solo de insistir en que la interpretación performativa no supone literalmente la misma actividad que la semántica, es decir, que la primera no busca ni propone como tal respuestas a la pregunta de qué significa en efecto algo o qué podría significar.

También dejo a un lado el tipo de interpretación que hacen en tiempo real los traductores de una lengua hablada en beneficio de quienes no la conocen. Llamemos a esto «interpretar traductológico». Aunque esta actividad se dirige sin duda a proporcionar el significado de un fragmento de discurso, en la mayor parte de los casos tiene poco que ver con la interpretación o la inferencia; es decir, el significado del que se habla resulta evidente al intérprete, y su reformulación en la lengua de destino es un asunto en gran parte, si no en toda, mecánico.

II. Antes de empezar, me permitiré recordar algunas ideas recibidas sobre la interpretación semántica.

1. Interpretar implica de manera estándar la formación y uso de hipótesis, la carga de posibilidades de significado, relevancia, propósito o función atribuibles a un fenómeno o cosa dada[2].

2. Interpretar implica de manera estándar pensamiento consciente, reflexión deliberada, razonamiento explícito y cosas por el estilo. No toda percepción o comprensión o aprehensión pueden verse con propiedad como interpretativas; alguna es claramente pre- interpretativa, y sirve como apoyo de la interpretación, o como aquello a partir de lo que esta comienza[3].

3. Interpretar presupone de manera estándar la no-obviedad de lo que se está interpretando: si vemos simplemente y sin lugar a dudas que X es F, si no se trata de escoger o decidir sobre si hacerlo así o no, entonces afirmar que X es F no tiene nada que ver con su interpretación[4].

Aceptaré más o menos estas tres características como definitorias de cualquier actividad que merezca ser llamada interpretativa: es una actividad que implica la hipótesis, e implica el pensamiento, y se ocupa de las atribuciones no obvias de significado, relevancia, propósito o función. En todo caso, no defiendo que tales rasgos sean suficientes para etiquetar una actividad como interpretativa. Pueden no resultar serlo, ya que parece que al menos bastantes casos de investigación científica y teorización filosófica los presentan sin ser lo que nosotros clasificaríamos cómodamente como actos de interpretación semántica.

III. La que sigue es una lista más o menos aleatoria de cosas que interpretamos semánticamente, en el sentido amplio esbozado anteriormente:

1. la expresión facial de una persona

2. el gesto o los modales de una persona

3. la conducta o la acción de una persona

4. una piedra en el desierto

5. hojas de te en el fondo de la taza

6. las líneas de la mano

7. una frase u oración ambigua

8. una figura visual ambigua (el clásico pato-conejo)

9. una situación (una puerta que se mueve, un coche desaparecido)

10. un acto oficial (el cierre de una embajada)

11. un síntoma médico (un sarpullido o la fiebre)

12. una radiografía

13. el test de Rorschach

14. una obra literaria

15. un argumento filosófico

16. el cielo estrellado

17. huellas animales

18. lecturas y mediciones

19. chistes y ocurrencias

20. metáforas y aforismos

21. una mancha en la acera

22. un suceso natural inesperado

23. una sombra chinesca

24. ciertos movimientos en bolsa

25. las sentencias de un oráculo

26. una costumbre o uso social

27. un gráfico o diagrama

28. un movimiento de ajedrez de nuestro rival

29. una tabla de signos cuneiformes

30. una definición o pista en un crucigrama

31. sueños y alucinaciones

32. un pasaje de la Biblia

33. un libro de la Biblioteca de Babel

Cuando reviso esta lista, me siento inclinado a ratificar que quizás haya básicamente dos modos diferentes de interpretar y, en correspondencia con ellos, dos motivaciones diferentes para hacerlo. Para cada uno de los anteriores ítems, los modos de interpretación SE y PS resultan igualmente recomendables, los dos modos nos resultan igualmente adecuados.

Consideremos algunos ejemplos. Analizar de cerca un sarpullido en el pecho de un niño (11) parece sin lugar a dudas cuestión de interpretación SE: queremos saber lo que significa, en el sentido de la causa médica que le subyace y a la que nos dirige. Interrogarse sobre una figura equívoca (8) es sin dudarlo cuestión de interpretar PS: queremos saber de qué modos podría verse. Una situación complicada de nuestra vida cotidiana (9) nos empuja a descubrir su importancia efectiva, y no la meramente posible: exige una interpretación SE. El test de Rorschach (13), un procedimiento psicoanalítico dirigido a elucidar ideaciones mentales de todo tipo, en el que nada cuenta como correcto o incorrecto, es un paradigma de la interpretación PS[5].

Por otra parte, los cielos estrellados (16) parecen pedirnos ya sea una explicación cosmológica o teológica (es decir, una interpretación SE), como también un análisis con un espíritu de adivinación (por tanto, una interpretación del tipo PS). Una sombra chinesca hecha con las manos en una pared (23) puede considerarse como una ocasión para un ver de distintos modos –interpretación PS– o también representando simplemente lo que su hacedor tenía en mente proyectar –SE–. Un pasaje de la Biblia puede entenderse por algunos, según SE, como algo de un solo significado, fijado por las intenciones de su autor divino; mientras otros, operando más en un modo PS, lo considerarían como un trampolín para hipotetizar diversos, y siempre posibles, significados.

¿Pero cuáles son las dos motivaciones que corresponden respectivamente a los dos modos de interpretación que hemos identificado?, ¿qué distintas clases de fenómenos requieren en diferentes grados? Sugiero que detrás de la interpretación SE se encuentra, en cualquier contexto, un espíritu que puede caracterizarse como científico, práctico y ansioso de conocimiento. Lo consustancial a este espíritu es el deseo de entender, explicar, descubrir o comunicarse. Movidos por este estado de ánimo nos esforzamos en fundamentar o fomentar nuestro conocimiento o contacto con lo real, ya sea la naturaleza en general o la naturaleza humana en particular, esto es, alguna mente o mentes en concreto. Detrás de la interpretación PS, por el contrario, se encuentra una mente que puede calificarse como lúdica, liberada, ansiosa de libertad. Son una característica central de este tipo de mente su ansia por jugar con el conocimiento, muy parecido a ese que Kant situó en el núcleo de la estética, sin la preocupación por una recompensa intelectual de ningún tipo, y su fascinación por las diversas posibilidades de comprensión, explicación, descubrimiento o comunicación, pero sin sentirse obligado a concretarlas. Movidos por este ánimo nos preocupamos por profundizar en nuestra apreciación de las distintas alternativas, de los diferentes espacios en los que se constituye el significado, pero sin dar privilegio a la realización concreta o cristalización del significado concreto que tiene lugar en ellos; más que un conocimiento cierto del mundo, ya sea este natural o hu mano, preferimos deleitarnos en la utilización imaginativa de nuestras posibilidades de cognición.

Algo que podemos esperar que afecte al tipo de modo de interpretación que adoptemos ante un fenómeno concreto es, sin lugar a dudas, si entendemos ese fenómeno como algo que se ha ideado para interpretarlo, u ofrecido a la actividad interpretativa, y no como algo que simplemente existe o acontece. Pero contrariamente a lo que podríamos pensar en primera instancia, no existe inferencia automática alguna desde la hipótesis de una proyección intencional al carácter apropiado de un modo de interpretación SE; ni desde la hipótesis de una ausencia de proyección intencional al carácter más o menos apropiado de un modo de interpretación PS.

La relación entre la presencia o ausencia de intención detrás de un fenómeno y el modo de interpretación que nos parece convenientemente adoptar respecto a él es complicada. Por un lado, chistes, radiografías y gestos son producto de una intención que invita a la interpretación SE; mientras las

metáforas y las representaciones ambiguas o los movimientos del ajedrez son producto de una intención que invita a la interpretación PS. Por otro, huellas, señales y terremotos invitan a una investigación SE, aunque no sean productos de una intención; mientras ciertos fenómenos igualmente no-intencionales, como una mancha en la acera, la disposición de las hojas de té o las constelaciones en una noche oscura, nos empujan, al menos a algunos de nosotros, al conocimiento PS. La interpretación puede ser el método característico de las ciencias humanas, y especialmente en su modalidad exploratoria, pero no toda interpretación exploratoria pretende la reconstrucción o el desciframiento de una intención.

Una razón que podría alegarse para no reconocer lo que llamo interpretación exploratoria como una interpretación auténtica y verdadera es la siguiente. Podemos decir que la interpretación presupone la posibilidad de una malinterpretación: de hecho la malinterpretación debería entenderse como su correlato necesario. Pero si es así, entonces la interpretación exploratoria puede rechazarse aduciendo que nada bajo esa etiqueta cuenta como malinterpretación.

Desde luego, en el caso de la interpretación determinativa sí hay sitio para la malinterpretación. Si interpretamos que algo quiere decir lo que en efecto no significa, entonces lo estamos malinterpretando. Pero no queda nada claro, en cambio, que la malinterpretación no pueda tomarse como punto de partida en el caso de la interpretación exploratoria. Cierto es que la malinterpretación no puede entenderse aquí como lo es en el caso de la interpretación determinativa, ni tampoco toda interpretación exploratoria podría contar virtualmente como mal interpretación, ya que no nos proporciona lo que algo efectivamente significa. Pero la malinterpretación en la investigación de tipo exploratorio puede tener no obstante una utilidad, si la aplicamos en aquellos casos en los que lo que se ofrece en respuesta a la cuestión de lo que algo podría significar fuera algo que el ítem concreto no podría posiblemente significar. Por ejemplo, unas huellas borrosas en el umbral no podrían posiblemente significar que 3 es la raíz cúbica de 27, y una expresión de dolor no podría tampoco significar posiblemente la Estatua de la Libertad. En efecto, para que sea posible la malinterpretación de un fenómeno esta debe ofrecerse como alguno de los sentidos posibles en el que el fenómeno tenga significado, pero la malinterpretación exploratoria tal como la hemos definido tan solo requiere eso. Por tanto, y en definitiva, no

hay obstáculo alguno para contar la interpretación exploratoria como una interpretación propiamente dicha.

IV. Me propongo examinar más de cerca un grupo de otros ítems de mi lista de cosas o sucesos interpretables desde el punto de vista semántico. Continuaré con mi interés por la cuestión de si resulta esclarecedor que todas las variedades de actividad interpretativa puedan ser entendidas como intentos de responder o bien a la pregunta «¿Qué significa efectivamente?» o bien a «¿Qué podría significar?»; aunque es de justicia reconocer que una respuesta positiva a esa cuestión supone la asunción que hace posible mi propio trabajo.

Además de haber propuesto dos modos y dos motivos para la interpretación –lo que podemos llamar Tesis O de este ensayo– presento para su consideración algunas tesis adicionales, que encontrarán el respaldo para su validez en la discusión subsiguiente.

Tesis 1: la SE o investigación interpretativa determinativa presupone, al menos en hipótesis, que hay una única respuesta a la pregunta por el significado o sentido de un ítem, mientras la PS o investigación interpretativa exploratoria presupone, al menos en hipótesis, que existen varias.

Tesis 2: en ciertos casos la investigación PS es solo heurística o instrumental de cara a enfrentarse a una SE; en otros casos se emprende una PS por ella misma. Cuando esto último sucede, PS no tiene un punto final determinado, y puede en principio prolongarse indefinidamente.

Tesis 3: la investigación SE lleva consigo heurísticamente o instrumentalmente una fase o momento ineludible de investigación PS. Es decir, en el curso de una investigación para determinar el significado tendremos en cuenta invariablemente lo que un ítem podría significar o querer decir, con el propósito de hacer aparecer candidatos razonables para lo que el ítem efectivamente significa o quiere decir.

Me dirijo ahora a un examen más detallado de ciertos casos de mi lista.

V. Una radiografía. Pensemos en algunos juicios radiológicos típicos: «Esto es una fractura de tibia», «esto quiere decir que hay una hemorragia cerebral» o «esto parece un quiste en el ovario». Lo que tengo en mente son casos que podríamos describir como de «señal fácil». A primera vista, tales casos no parecen tener rastro alguno de conjetura o hipótesis. Es decir, se trata de casos en los que la identificación de lo que los rayos X muestran tiene lugar automática e irreflexivamente, casos en los que, al menos para un radiólogo, lo mostrado es perfectamente obvio. ¿Es posible que este tipo de radiología no suponga después de todo interpretación alguna? Yo defiendo que aún lo sigue suponiendo.

¿Por qué? Aquí tenemos algunas posibles razones. (a) Porque esos casos son continuos con otros, es decir, con muchas, o al menos ciertas, pruebas radiológicas que presentan un carácter más claramente interpretativo. (b) Porque esos casos son instancias de una cierta actividad, concretamente la de leer una radiografía, que tiene un estatus interpretativo inherente. (c) Porque esos casos conllevan la aplicación de una observación experta, que permite a los radiólogos discernir estados que no son accesibles a una visión normal y corriente. Pero aunque estas tres razones apunten en la dirección correcta, ninguna me parece correcta del todo. Llegaremos a una respuesta más satisfactoria de inmediato.

Desde luego, no todo lo percibido es interpretado, como ya hemos advertido. Cuando veo tazas, cuencos o cucharas en la mesa de la cocina, ni por asomo las veo como tazas, cuencos o cucharas. Simplemente veo tazas, cuencos o cucharas, en su caso, y quizá lo sean. La vajilla corriente (es decir, la no-artesanal) no ha sido creada como tal para ser entendida o analizada, no se ha ideado para transmitir información, no nos pide que la descifremos; una taza es una taza, pero no significa taza. Por el contrario, una radiografía puede mostrar, indicar, significar, efectivamente, tal o cual situación médica, por ejemplo, una fractura, un tumor o un soplo cardíaco. El mero ver que algo es una radiografía no es normalmente el final de nuestra relación cognitiva con ella.

Volvamos ahora al tema de las «señales fáciles», como lo es el ejemplo de un radiólogo experto ante una radiografía de diagnóstico claro y evidente, y

a la afirmación propuesta anteriormente de que esto debería ser clasificado también como interpretación, a diferencia de la visión irreflexiva de la cuchara o el tazón a la hora de desayunar. La razón es que, aunque el radiólogo concluya más o menos inmediatamente que la placa indica la presencia de una fractura, un quiste o cualquier otra cosa, puede decirse que esto es también cuestión de concluir, como algo opuesto al simple registrar. Y parte de la razón para entenderlo así es que el radiólogo tiene la responsabilidad de desechar otras posibles lecturas, ya sea de modo explícito, considerando alternativas reales, o de modo implícito, en virtud de su capacidad de para identificar una situación a partir de otra plasmada en términos radiográficos, una habilidad adquirida mediante la práctica, en la que la consideración de distintas alternativas relevantes ha desempeñado un papel fundamental. En otras palabras, la lectura que el profesional hace de la placa es un acto en el que están implicadas, manifiesta o latentemente, diferentes interpretaciones y, por tanto, no puede asimilarse a los casos donde hay una percepción sin mediación ni conflicto. Esa gama de alternativas es parte de la actividad de leer una radiografía, en un modo que no forma parte de nuestras percepciones inconscientes cotidianas.

Esto nos sirve como un ejemplo de la Tesis 3 formulada anteriormente: la SE supone, al menos en hipótesis, una fase de la interpretación PS; porque una radiografía evidente, como cualquier otra radiografía, ha de entenderse como una instancia del modelo SE de interpretación, si es que lo entendemos como interpretación en sentido propio. Pero, como acabamos de ver, el acierto al clasificarla así se debe precisamente a que implica una gama de posibilidades reconocidas en una fase anterior y exploratoria, incluso si se trata de una gama reducida a una sola posibilidad gracias al juicio concreto realizado.

VI. Un movimiento en una partida de ajedrez. Si nos acercamos a ella de un modo SE, o determinativo, lo que hacemos es intentar inferir a partir del último movimiento de nuestro oponente, junto con la disposición general de las piezas en el tablero, cuál es el su plan para la próxima jugada. Hacer esto presupone que tal plan existe, que nuestro oponente no realiza movimientos de modo instintivo o aleatorio, y que ese plan es único y determinado. Si asumimos lo anterior, lo que realmente hacemos es intentar discernir qué provecho concreto nuestro rival prevé conseguir. Una interpretación como

esta supone establecer lo que el movimiento concreto significa, en el sentido de inducir o inferir el esquema particular de juego que hay en la mente de nuestro oponente.

Por el contrario, si adoptamos un modo de interpretación PS o explicativo, procuraremos adscribir a nuestro rival diferentes planes, imaginando diferentes justificaciones posibles para el movimiento en cuestión, pero sin asumir la realidad psicológica de ninguna de ellas. Según el modo PS podemos interpretar un movimiento de ajedrez ya sea por el interés de hacerlo así o con el fin de prepararse mejor para las posibles eventualidades que pueden darse en el curso del juego o las posibles derivas que pueda tomar. En el modo PS, en el que la evolución de las piezas en el tablero se atribuye de forma plausible a nuestro oponente como el plan que efectivamente tiene en mente llevar a cabo, aunque nos centramos en el movimiento que acaba de hacer. Igualmente importante resulta todo el ámbito de posibilidades que el movimiento abre, posibilidades que podemos entender como los significados del movimiento en cuestión, en el sentido de que representan objetivos alternativos que nuestro rival puede haber contemplado, ya los haya realizado o no.

VII. Una metáfora. A la hora de interpretar una metáfora, ¿buscamos básicamente lo que en efecto significa, o lo que podría significar? Es decir, ¿qué modelo adoptamos de modo natural, el SE o el PS? Aquí tenemos un ejemplo con el que me he encontrado recientemente, un dicho atribuido al novelista Balzac: «La fama es el sol de la muerte.» Bien, ¿qué podría significar? Podría significar que al igual que el sol mantiene la vida, la fama mantiene, o da vida, a la muerte. O podría significar que al igual que todo lo que vive se orienta de modo natural hacia el sol, quien contempla la muerte se orienta de modo natural hacia la perspectiva de una fama póstuma, dado el consuelo que esa actitud puede proporcionarle. O podría significar que la muerte constituye una especie de sistema solar, centrado en la cualidad de la fama, vista como una suerte de entidad platónica. O podría significar que una aproximación demasiado cercana a la fama a cargo de la muerte podría causar que sus alas se derritieran.

Pero lo que la sentencia de Balzac significa efectivamente, tal y como yo lo entiendo, es algún subconjunto de las cosas que podría, sin restricciones

sobre su mayor o menor adecuación o viabilidad, significar. Por tanto, en el presente caso, lo que significa viene con toda probabilidad dado, al menos en parte, por las dos primeras sugerencias, pero no por las dos últimas. El criterio de tal selección, hablando aproximadamente, se parecería a algo como qué significados sería aceptable hipotetizar que el emisor de la metáfora hubiera intentado transmitir a los oyentes usando la metáfora en un contexto comunicativo concreto[6].

En tales casos, inicialmente nos preguntamos lo que podría significar, pero con el propósito último en la mayor parte de los casos de llegar a una respuesta sobre lo que efectivamente significa. Por descontado, lo que una metáfora significa efectivamente puede perfectamente, y normalmente lo hace, presentar diversidad y ambigüedad; pero si eso es así, hay un sentido en el que ello simplemente pertenece a el significado, enten dido en sentido amplio, que posee de modo determinativo. Por ello este caso supone otro ejemplo de la Tesis 3.

VIII. Una definición o pista en el crucigrama. Si consideráramos un crucigrama como una especie de objeto encontrado, como un acertijo no premeditado planteado por una combinación fortuita de elementos léxicos, un acertijo que quizá tenga una solución coherente o quizá no, nada sería más natural que adoptar hacia él una actitud interpretativa de tipo PS. La razón es que al asumir trabajar así no existiría el problema de la solución al problema: lo máximo que podríamos hacer sería hipotetizar sobre las diversas lecturas posibles de las pistas teniendo en cuenta al plantear las respuestas que se ajusten con las respuestas a las otras pistas, a las que llegaríamos provisionalmente del mismo modo.

Ahora bien, según la usual y bien fundada asunción de que un crucigrama ante nosotros es un crucigrama real, ideado por la mano del hombre, también consideraríamos diferentes modos en los que esas pistas podrían entenderse –por ejemplo, como directa, irónica, burlona, elíptica o autorreferencial–. Pero démonos cuenta que eso lo hacemos en tanto necesitamos «acorralar» el sentido propuesto por su creador, que garantiza llevarnos a una respuesta que funcione a la hora de resolver el juego como un todo. Por tanto, la práctica cotidiana de completar un crucigrama conlleva, según parece, una actitud determinativa frente a las pistas que se nos proporcionan, por muy

exploratorio que sea nuestra progresiva indagación en nombre de tal determinación. Y es que nuestra búsqueda interpretativa tiene un claro objetivo: qué había exactamente en la mente del crucigramista en el momento en que nos proporcionó las definiciones o pistas, porque solo dando eso por sentado llegaremos a la solución correcta del juego.

IX. Un libro de la Biblioteca de Babel. La maravillosa obra de ficción de Jorge Luis Borges, «La Biblioteca de Babel», la menos conocida y menos analizada compañera de «Pierre Menard, autor de El Quijote », elabora una idea que es, en mi opinión, como mínimo tan intrigante y fértil como la que se plasma en «Pierre Menard». Tal y como la describe Borges, la Biblioteca de Babel es un inmenso, cíclico y sin fin depósito de todos los libros posibles, eso sí, dentro de ciertos parámetros fijados. En concreto, la biblioteca contiene todos los libros posibles que tienen el siguiente formato: 410 páginas, 40 líneas por página, aproximadamente 80 caracteres por línea, y que emplean 25 símbolos ortográficos, es decir, las 22 letras del alfabeto más la coma, el punto y el espacio. El número de libros, aunque no sea estrictamente infinito sí llega a ser desconcertantemente enorme, como lo revela un cálculo de permutaciones: es más grande que 25 elevado a 1.300.000. Además, la limitación de páginas de cada volumen no constituye un obstáculo serio para que almacene libros de más de 410 páginas, como la Recherche de Proust o Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano de Gibbon: también pueden estar en ella, basta repartir su contenido en varios volúmenes de este creciente universo literario. Ahora bien, solo una parte minúscula de este gúgolplex[7] de tomos podrá estar en un inglés legible; otra muy pequeña parte, en un cuasi-legible francés[8], y solo una parte algo mayor, aunque también restringida, estará escrita en cualquier lengua humana conocida. Pero siempre y cuando haya manos que deseen separar el trigo de la paja, tendremos una cosecha estupenda.

Así, la primera reacción ante tal cornucopia, tal y como nos lo refiere el narrador de Borges, es de una espontánea euforia ante la idea de que todos los libros posibles, en los que se concentran los logros de todo el conocimiento humano, la sabiduría, la investigación y la literatura concebibles, puedan encontrarse contenidos así. Pero a esto pronto le sucede el reconocimiento de que una biblioteca tal carece por completo de valor – mucho menor, de hecho, que el promedio de valor de la de un instituto de

bachillerato de los nuestros–. Y es que los textos carentes de un proyecto intencional, de un contexto de creación o de un lenguaje concreto en el que han de leerse, no se consideran obras de ningún tipo y no tienen un contenido determinado. En tanto no son sino meros y simples «textos», es decir, en tanto una pura cadena de elementos sintácticos que podemos entender como formada por un proceso de permutación de un conjunto fijo de esos elementos, es indiferente cuál se elija. Así que lo que parece en primera instancia proporcionarnos todo el significado existente en el mundo no proporciona de hecho significado alguno. El panorama de una infinidad de significados, resultado de la interpretación completamente libre de un texto, acaba siendo una ausencia total de significado. Borges subraya significativamente la inutilidad –al menos desde el punto de vista del conocimiento o el descubrimiento– incluso de los volúmenes aparentemente más atractivos de esta, la más desconcertante de las bibliotecas, apuntando que cada uno de ellos tiene una multitud de casi- doppelgängers que podrían negar, contradecir o poner en cuestión cualquier cosa que consideráramos que un libro concreto pudiese haber dicho o comunicado.

La Biblioteca de Babel, nos dice Borges, es literalmente una esfera. Pero es también, figurativamente, una esfera para la más pura expresión del impulso interpretativo PS. Cojamos cualquier volumen; demos por sentada una lengua o esquema de traducción en el que ha de ser entendido, al menos en un nivel básico; después demos por supuesta, al modo de las renovadas lecturas del final de «Pierre Menard», la intención de un autor y una situación histórica para el texto resultante, y después intentemos discernir qué significado o sentido posteriores podríamos razonablemente atribuirle. Después comencemos de nuevo, con diferentes valores para las dos variables. En este proceso, cuyo carácter semejante a un juego resulta evidente, no hay verdad, no hay un hecho objetivo acerca de lo que ese volumen efectivamente significa. Pero al final resulta ser el más liberador, el que nos concede la mayor de las libertades posibles para ejercitar nuestra capacidad de conjetura y combinación respecto a lo que algo podría significar[9]. En cualquier caso, y siempre desde el punto de vista de la interpretación PS, la Biblioteca de Babel es un recurso valiosísimo, una inagotable trampolín para emprender orgías hermeneúticas sin límite. Y supone, de paso, una confirmación de la Tesis 2 mencionada anteriormente.

X. Aunque hemos sometido a examen su fortaleza solo en una selección de los treinta y tres casos presentes en la lista de la sección III, se nos podría reconocer ahora cierta razón al proponer la oposición ES/PS como una utilísima lente a través de la cual examinar lo que puede parecer una variedad desconcertante de situaciones interpretativas. Asimismo, se nos puede reconocer cierta razón al considerar igualmente viables las tres tesis enunciadas anteriormente en conexión con esa oposición.

No obstante, quizá ahora debamos reconocer que la interpretación ES y la interpretación PS no resultan ser, en cierto sentido, tan separables como mi discusión hasta ahora puede haber sugerido. Que la interpretación SE conlleva invariablemente, aunque sea de modo incidental, una fase de interpretación PS es, por supuesto, algo que ya consagra la Tesis 3. Pero PS también parece tomar parte en un proceso en la dirección contraria, en el sentido siguiente: preguntar lo que un fenómeno concreto podría significar presupone, para que tenga sentido, al menos la idea de lo que el fenómeno de significar efectivamente significa, si es que no presupone la existencia del significado mismo[10]. Por tanto, nuestros dos modos, aunque desde un punto de vista resulten opuestos y alternativos, desde otro pueden verse como una mutua implicación. Ninguno está, por así decirlo, completo lógicamente sin el otro. Que la interpretación PS presuponga en cierto modo la interpretación ES puede ser visto como un buen ejemplo del dictum aristotélico: al menos conceptualmente, la potencialidad presupone la realidad[11].

Notas al pie

* Publicado por vez primera en A. Haapala y O. Naukkarinen (eds.), Interpretation and its Boundaries (Helsinki, Helsinki University Press, 1998), 2-21.

** En el original «What does it mean?» (DM) y «What could it mean?» (CM). (N. del T.)

[1] Existe una afinidad obvia entre lo que yo llamo «interpretación exploratoria» y lo que Arthur Danto ha etiquetado como «interpretación profunda» («Deep Interpretation», en The Philosophical Disefranchisement of Art (New York, Columbia University Press, 1986), e incluso aún más entre mi noción y lo que Umberto Eco llama «sobreinterpretación» (Interpretación y sobreinterpretación, trad. Juan G. L. Guix, Barcelona, Akal, 2013).

[2] Vid. Ludwig Wittgenstein, Investigaciones filosóficas (trad. A. García Suárez y U. Moulines, Barcelona, UNAM-Crítica, 1988).

[3] Vid. Richard Shusterman, «Beneath Interpretation», en Pragmatist Aesthetics (Oxford, Blackwell, 1992).

[4] Vid. Annette Barnes, On Interpretation (Oxford, Blackwell, 1988). Vid. también Göran Hermerén, «Expression, Meaning and Nonverbal Communication», en Jeanette Emt y Göran Hermerén (eds.), Understanding the Arts: Contemporary Scandinavian Aesthetics (Lund, Lund University Press, 1992).

[5] Comentando este ensayo en su anterior versión, Peter Lamarque («Objects of Interpretation», Metaphilosophy 31, 2000: 96-124) sugiere que clasificar el test de Rorschach como un fenómeno propio de la interpretación PS y no de SE podría situarlo en el lugar equivocado, ya que se usan con un fin diagnóstico, significando algo sobre el sujeto que responde a las mismas. Pero sigue sin convencerme. Puede ser cierto que lo que una persona P ve en una mancha de Rorschach R signifique un número de cosas relativas a la

personalidad de P, fantasías recurrentes y conflictos inconscientes, al menos si la teoría que respalda el uso diagnóstico de esas manchas es válida, pero de ello no se sigue que la mancha de Rorschach R signifique esas cosas. En otras palabras, que las reacciones a una mancha en concreto resulten reveladoras desde un punto de vista psicológico no demuestra que sean, en efecto, respuestas a lo que una mancha concreta significa, ni que busquemos tales respuestas en la reacción a ellas. Dicho brevemente, que las respuestas a las manchas de Rorschach signifiquen algo no demuestra que sean las manchas las que por sí mismas signifiquen algo.

[6] Esto refleja una hipotética perspectiva intencionalista sobre el significado literario. (Vid. «Intencionalismo hipotético: propuestas, objeciones y réplicas», cap. 18 de este libro, y también «¿Quién teme a la paráfrasis?», cap. 17, para una discusión posterior sobre la metáfora.)

[7] En realidad menos que un gúgolplex, pero aún más que un gúgol (un gúgol es 10 elevado a 100, mientras el gúgolplex es 10 elevado a gúgolplex).

[8] Esa podría ser una buena descripción del francés sin ninguna marca diacrítica para la identificación de vocales.

[9] Es muy corta la distancia que separa esto y la idea de las obras de arte virtuales como producto del abandono voluntario de cualquier limitación intencional y contextual en la interpretación de una obra concreta, que solo mantiene fija la estructura manifiesta o perceptible de alguna forma de entenderla. Puede defenderse, en todo caso, que esas obras de arte virtuales, aunque no dejan de carecer de interés, son al fin menos valiosas e importantes para nosotros en tanto seres humanos que las reales. (Vid. Jerry Fodor, « Deja vu All Over Again: How Danto’s Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind», en Mark Rollins (ed.), Danto and His Critics, Oxford, Blackwell, 1993, para un desarrollo de la idea relacionada de etiologías virtuales para artefactos reales en general.)

[10] Una posible objeción a esto reza como sigue: puede ser que en la mayor parte de los casos « podría significar X» pueda explicarse como «es posible que signifique efectivamente X». Pero en ciertos casos, por ejemplo, en las manchas de Rorschach, no podemos glosarlo así. Una respuesta: es cierto que cuando invitamos a interpretar las manchas del test lo que nos interesa

es solo lo que alguien puede ver en ellas. Pero si entendemos tal interpretación como lo que las manchas podrían significar, frente a lo que meramente se puede ver en ellas, entonces parece que la glosa, la cual refleja la defendida vinculación conceptual entre las interpretaciones PS y SE, habría de ser admitida.

[11] Deberíamos admitir, después de todo, que en muchos casos de interpretación parece que lo que nos interesa no es ni lo que algo podría significar ni lo que efectivamente significa, sino lo que es: perseguir lo que Georg von Wright llama interpretación explicativa. Pero si esta última cae dentro del ámbito de la interpretación semántica, aun cuando se la entienda en sentido amplio, es otra cuestión.

17

¿Quién teme a la paráfrasis?*

1. Sin haber escrito antes sobre la metáfora, fenómeno al que siempre había considerado, con acierto o erróneamente, algo bastante marginal en relación con la estética –¡demasiado jaleo para un simple tropo!–, decidí comenzar donde lo hacen muchas de las discusiones actuales, es decir, por el seminal ensayo de Donald Davidson sobre el tema[1]. Intento situarme dentro de este debate fijándome en ciertas afirmaciones vertidas en él y ofreciendo mis respuestas a ellas. Tal y como se verá, me sitúo muy claramente en el lado antidavidsoniano de la valla, ya que considero la idea misma del significado metafórico como algo cuya existencia puede defenderse, en tanto es posible identificar correctamente qué tiene ese significado, ubicar correctamente cómo se adquiere y afirmar de él que quizá por sí solo no sea todo aquello en lo que la metáfora consiste, dependiendo, por supuesto, de lo amplia o estrictamente que elijamos usar la noción de significado. Desde luego, si restringimos el significado metafórico a aquello de lo que en principio puede dar cuenta la paráfrasis, no hay duda de que hay más que decir de la metáfora que eso. Pero igualmente me parece, y creo que resulta innegable, que eso forma parte también.

Cuando se trata de desafiar la adecuación de la paráfrasis de cara a la elucidación de la metáfora, hay una tendencia innegable a entender aquella como si conllevara implícitamente la ambición de parafrasear sin dejar resto, es decir, dando a entender que la paráfrasis, si se elabora lo suficiente, es capaz de proporcionarnos la totalidad de aquello en lo que consiste la metáfora y puede cumplir la pretendida misión que se le encomienda. Por tanto, resulta evidente que si no respaldamos esa exigencia no explícita, rechazar que la paráfrasis pueda jugar un papel en el esclarecimiento del fenómeno metafórico será injusto, al mantener que su alcance resulta necesariamente ser mayor de lo que de hecho necesita ser.

El hecho de que una vez en la tarea de mostrar en lenguaje literal el significado metafórico de una metáfora este quizá nunca se agote

completamente –es decir, que siempre pueda ser posible ampliar o complementar las paráfrasis con las que intentamos «intercambiar» tal significado– no debería entenderse como una autorización para inferir que la tarea no puede ser llevada a cabo, y sentenciar entonces que las paráfrasis que se ofrecen en un caso determinado son necesariamente incapaces de articular ninguna parte del significado que una metáfora posee.

2. Pero comencemos con Davidson.

(1) «El concepto de que la metáfora es fundamentalmente un vehículo para conducir ideas, aunque sean inusuales, me parece tan erróneo como la idea madre de que la metáfora tiene un significado especial (...) si estoy en lo cierto, una metáfora no dice nada fuera de su significado literal» (246).

Lo que esta declaración pasa por alto de manera muy evidente es que en la comprensión y recepción de la metáfora, en su aceptación como adecuada o correcta, hay fases, una vez propuesta. Quizá simplificando en exceso, podríamos identificar una primera fase en la que la metáfora, por lo general una clara falsedad si se entendiera literalmente[2], genera un especie de disonancia cognitiva, revoluciona nuestras asociaciones, provoca un vercomo desconocido, etc., fenómenos todos planeados a propósito; y una segunda fase en la que, una vez «las cosas se han tranquilizado», y si la metáfora resulta mínimamente efectiva, se precipitan ciertos significados parafraseables a partir de esa primera fase que intencionadamente nos desorienta*. Que el significado de la metáfora emerja solo en esta segunda fase, mientras en la primera se nos escape, no constituye razón alguna para dejar de reconocer la existencia de ese significado.

(2) «(...) el supuesto significado figurativo de un símil no explica nada; no es un rasgo de la palabra que esta tiene anteriormente o independien temente del contexto de uso, ni descansa sobre costumbre lingüística alguna, excepto aquellas que gobiernan su significado» (254).

Esta afirmación adolece de no reconocer que, incluso si una metáfora se basa únicamente en los significados literales preexistentes de las palabras que la constituyen, existe aún un hábito o mini-práctica interpretativa posterior

propia de ella, de tal modo que se convierte, incluso antes de una posible marginación como «metáfora muerta» –y podríamos apuntar, así entre paréntesis, que todas las metáforas deberían gozar de tan feliz destino–, en un mecanismo descriptivo a nuestra disposición en el lenguaje, susceptible de un empleo correcto o erróneo*.

(3) «(...) lo que intentamos al parafrasear una metáfora no puede ser dar su significado, pues eso se encuentra en la superficie; más bien intentamos evocar aquello que la metáfora nos lleva a atender» (260).

En primer lugar, si fuera realmente cierto que el significado de una metáfora radica en su superficie –y presumiéramos de que se trata de una superficie intacta y tranquila, libre de recovecos, rendijas o escondrijos en los que pudiera haber escondido cualquier matiz–, ¿necesitaríamos realmente explicar su significado? Pero, y aún más importante, esa afirmación ignora el hecho de que lo evocado por una metáfora con frecuencia se cristaliza de una manera muy significativa –es decir, en una convergencia intersubjetiva relevante respecto a lo que exhibe en sí mismo el objeto hacia el que la metáfora dirige nuestra atención–, permitiendo así a la paráfrasis llevar a cabo el trabajo de articular, al menos parcialmente, su significado.

Ted Cohen apunta lo mismo en un reciente ensayo sobre el tema: «El contenido metafórico de una expresión metafórica es más o menos específico... [al tiempo que] no hay función que prediga el contenido metafórico de una expresión partiendo de su significado literal... hay un contenido que es correcto extraer de la expresión»[3].

Volvamos a Davidson:

(4) «... en efecto, no hay límites para lo que la metáfora atrae a nuestra atención, y la mayor parte de lo que se nos hace notar es de carácter no proposicional. Cuando tratamos de decir qué significa una metáfora enseguida nos damos cuenta de que lo que queremos mencionar no tiene fin» (261).

Por último, digamos que esta afirmación es ciega al hecho de que hay muchas cosas que aunque sean, sin duda, parecidos o similitudes entre los términos de la metáfora, posiblemente no formen parte de lo que la metáfora

«significa», o podemos entender que nos está comunicando, tal y como la historia de sus interpretaciones subsiguientes podría demostrar. Por ejemplo, no forma parte del significado de la metáfora «Ningún hombre es una isla» que ningún hombre está hecho de arena, mientras sí que es parte identificable de modo claro que ningún hombre está por esencia aislado de una sociedad de otros hombres en la que vive[4].

Richard Moran lo ha explicado como sigue:

Puede ser cierto, como Davidson dice, que «una metáfora dirija nuestra atención hacia cierta semejanza», pero no es cierto que atender a solo alguno de los infinitos aspectos de semejanza entre las dos cosas sea lo que cuente como su auténtica comprensión... el proceso de interpretación no podría siquiera empezar sin alguna idea de cuáles son las dimensiones relevantes de la comparación[5].

En otras palabras, comprender una metáfora supone descubrir y dirigir nuestra atención hacia las semejanzas correctas, semejanzas que la yuxtaposición concreta de esos términos que normalmente no suelen aparecer juntos pone en primer plano en esa ocasión concreta en la que aparecen unidos[6].

3. Pero la tesis central del ataque de Davidson contra el significado metafórico, la idea alrededor de la cual casi parece girar totalmente su argumento, es la de que –les ahorro una cita aunque me reafirmo en que constituye efectivamente el centro de su argumento– en una metáfora las palabras que las constituyen llevan solo sus significados originales, literales, y no adquieren otros significados nuevos, metafóricos. En principio me inclino a coincidir con él: el hecho de ser usada en una metáfora, sea cual sea el resultado, no afecta al significado de una palabra en tanto elemento de una lengua, ni siquiera de manera transitoria. Sin embargo, el problema es que ello no implica de manera alguna la conclusión deseada, que las metáforas, esto es, las emisiones metafóricas, carezcan de un significado adquirido en un contexto, un significado que podríamos llamar también significado metafórico[7].

Que en una metáfora las palabras que la constituyen no adquieran significados nuevos, metafóricos, que puedan aparecer eventualmente en el diccionario (quizá en el quinto o sexto lugar), y que la metáfora no funcionaría, no actuaría como metáfora en ningún sentido, si sus palabras constituyentes no mantuvieran sus significados ordinarios, preexistentes, no implica que la oración metafórica resultante, o quizá mejor, la oración entendida como metáfora, no adquiera in situ un significado metafórico, significado que la paráfrasis podría encargarse de poner en evidencia. Resulta difícil no apreciar en todo su mérito el beneficio para la retórica que Davidson extrae de este cambio, normalmente inadvertido, de palabras o términos a oraciones o emisiones. Lo justo de su posición respecto a lo primero redunda inmerecidamente, y casi de modo subrepticio, en beneficio de lo último.

4. Resulta de utilidad comparar el funcionamiento de las metáforas con algo más de andar por casa: las exclamaciones. Pensemos en «¡Fuego!». Las exclamaciones tienen en un contexto concreto un significado que va más allá de los significados de sus palabras –en este caso palabra– constituyentes, y con frecuencia lo mantienen de modo duradero y estable. Este significado es parcialmente proposicional, por tanto, parafraseable, por ejemplo: «Hay fuego cerca y se urge a todo el mundo a que abandone el lugar», y parcialmente no proposicional, consistente en una fuerza expresiva, ilocucionaria, aunque se trata de una fuerza que puede ser descrita lo suficientemente bien. Puesto que la palabra que constituye esta exclamación mantiene su significado en la exclamación misma, y puesto que la exclamación no funcionaría si esa palabra no lo hiciera también, ¿sería razonable defender, por tanto, que no hay ningún significado, por así decirlo, exclamativo que añadir a esa exclamación, un significado que dure más, que sobreviva, a su uso en una ocasión concreta? Creo que no lo sería.

Analicemos más de cerca el fenómeno de las metáforas muertas. Aquí tenemos dos provenientes de aproximadamente el mismo ámbito en lo que afecta a sus significados literales: «eres la luz de mi vida» y «tus ojos son dos luceros». Obviamente, estas expresiones tienen en sí mismas hoy día algo muy parecido a un significado literal: respectivamente, «tú das sentido y alegría a mi vida y eres el centro de ella» y «tienes unos ojos muy luminosos o brillantes».

Ahora intentemos imaginarnos esas metáforas en su «juventud», una juventud cubierta ahora por las nieves del tiempo y sin duda irrecuperable*. ¿Tendría aún sentido pensar que lo que capturamos en las paráfrasis ofrecidas hace unas líneas, esas «destilaciones» caseras, no eran parte del significado de esas metáforas en el momento justo en que se acuñaron, que esas metáforas adquirieron esos significados así, de repente, solo después de ser puestas definitivamente a descansar en el cementerio de las expresiones agotadas?* Me parece que adoptar tal postura supone adoptar una suerte de teoría de la creación semántica ex nihilo respecto a la metáfora, teoría cuyo futuro no parece ser más brillante que el de su correspondiente en teología.

5. A veces se observa que, aun dando por sentadas las diferencias entre las palabras aisladas y las emisiones completas en un contexto, Davidson sigue estando en lo cierto al negar un significado metafórico a las metáforas. Y ello es porque los supuestos significados metafóricos, a diferencia de los significados literales de las palabras en una lengua o los significados literales de las oraciones formadas a partir de ellas siguiendo unas reglas, se encuentran totalmente ligados a ocasiones de uso, son simplemente cuestión de lo que los hablantes se proponen comunicar en tales ocasiones, por lo que pertenecen por completo a la pragmática y no a la semántica. Por tanto, el resultado final sería que no merecen llamarse significados en modo alguno, puesto que no están caracterizados por ninguna generalidad, estabilidad o capacidad de exportación fuera de las circunstancias específicas en las que aparecen, por lo que no tienen valor explicativo en lo concerniente a una teoría semántica[8].

Pero este tipo de defensa de Davidson, aunque moderada, exagera equivocadamente la vinculación con las circunstancias de la metáfora. Aunque nacidas en ocasiones concretas, y habiendo adquirido unos sentidos también concretos –quizá nunca parafraseables– en contextos específicos de uso, las metáforas con éxito han retenido esos sentidos de manera permanente, sentidos con los que «cargan» de cara a futuras ocasiones de uso una vez se han instituido con éxito. La adquisición de sen tidos por una metáfora en una ocasión de uso con éxito es relativamente permanente, y podemos suponer que lo es en mayor grado cuanto mayor es su adecuación y capacidad de cautivar.

El sentido de la adscripción metafórica de la propiedad de ser el sol a una chica por parte de su enamorado es difícil que no resulte ser hoy día, cerca de quinientos años después del Romeo y Julieta de Shakespeare, igual de estable, menos exportable, menos disponible para la creación de significados, desde el punto de vista del significado del hablante, que el sentido de una adscripción literal de la propiedad de ser sol a un cuerpo celestial concreto. Que las metáforas nacieron en un contexto y adquieren su contenido en él, frente a un complejo trasfondo de conocimientos, asunciones y disposiciones compartidas, no debería llevarnos inexorablemente a pensar que necesariamente mueren una vez esas circunstancias que la originaron han pasado, y con ellas el contenido adquirido en su momento. No es así, el contenido de muchas de las metáforas –es decir, aserciones metafóricas, entendidas como species de emisión– es tan general, estable y exportable como el de la mayoría de las aserciones literales, contando así como un verdadero contenido semántico de un cierto tipo.

Si al describir algo como el opio del pueblo, o la tontería que aflige a las mentes inferiores, o una herida en el costado de nuestro propio país, o un cuento contado por un idiota lleno de ruido y furia[9], o a alguien como una serpiente en la hierba, o un cubierto para comer, o un Judas, o una Emma Bovary, o un no-Jack Kennedy –he intentado evitar traer a colación metáforas que podrían considerarse irreversiblemente muertas–, no podemos decir que estamos empleando una expresión con un significado disponible, parafraseable, trascendente a una ocasión, entonces empiezo a no estar seguro de lo que realmente supone hacerlo. Existe algo llamado alfabetización cultural, en el sentido que Hirsch ha hecho popular, y tener una sensibilidad para el sentido de esas metáforas, utilizable fuera del lugar de su aplicación original, es una parte de esa sensibilidad, si algo lo es.

6. Otra fuente de escepticismo respecto a los significados metafóricos hunde sus raíces no en Davidson, sino en el último Wittgenstein. Las discusiones de Wittgenstein sobre los usos «secundarios» del lenguaje, dando por sentada su divergencia respecto a los que pueden ser llamados «primarios», son consideradas por algunos la demostración del sinsentido de postular unos «sentidos» secundarios que tal lenguaje transmitiría en su uso ocasional, en adición a los sentidos que una lengua posee en virtud de sus usos primarios, usos que constituyen el fundamento del juego de lenguaje en

cuestión. Pero los casos del tipo que Wittgenstein discute en sus observaciones sobre los usos secundarios del lenguaje, ideados para prevenirnos de la postulación de unos sentidos secundarios paralelos, me parecen muy distintos a los ejemplos de metáforas con éxito.

Los ejemplos favoritos de Wittgenstein, recordemos, hacen referencia a los colores de las vocales, por ejemplo, «la e es amarilla»; o a los grados de robustez de los días de la semana, por ejemplo, «el martes es delgado». Estos ejemplos de, permítanme llamarla así, aserción cuasi-metafórica exhiben una extravagancia, una idiosincrasia, una «anarquía» evidente que resulta muy lejana a los casos genuinos de metáfora. En la metáfora genuina, existe una adecuación, o «click», entre las diferentes cosas que pone en conjunción; ajuste que es capaz de desencadenar, una vez unidos los términos, un significado para la oración que ofrece todo un potencial para el esclarecimiento particular, si bien de orden desconocido, de los significados literales de los términos empleados[10]. Pero incluso si se diera una cierta predisposición a ver la «e» como amarilla, frente a otros colores, o a ver el martes como delgado, como opuesto a grueso, que fuera observable en una comunidad lingüística, resultaría difícil hacer de «amarillo» o «delgado» un mecanismo descriptivo permanente del lenguaje de esa comunidad en relación con las vocales o los días de la semana[11]. Por tanto, el hecho de que los usos secundarios de un lenguaje de este tipo no hagan nada para animar al reconocimiento de los correspondientes sentidos de los términos implicados no arroja muchas sospechas, si es que arroja alguna, sobre la idea de que los usos metafóricos bona fide de un lenguaje respaldan la existencia de los significados metafóricos comprensibles que les corresponden.

7. En otro lugar he desarrollado una teoría de la interpretación literaria, o al menos del significado central de un texto que se nos presenta como literario, a la que he llamado intencionalismo hipotético[12]. En tanto las metáforas son emisiones lingüísticas concretas, y en tanto pueden entenderse en particular como emisiones literarias, quizá en pequeña escala, una tesis hipotético-intencional del significado literario debería presentarse a sí misma como ayuda suplementaria al esclarecimiento de la cuestión del significado metafórico. ¿Y qué mantendría esa tesis?

Según el intencionalismo hipotético, una obra literaria se entiende como una emisión, realizada en un contexto público por un autor ubicado histórica y culturalmente, en la que el significado esencial de esa obra es, por tanto, una forma de significado de la emisión, es decir, algo opuesto tanto al significado textual, el significado en bruto que tiene el texto en sí como cadena de palabras de un lenguaje, como al significado del hablante, el significado que el hablante o autor tienen en la cabeza e intentan hacer entender. A su vez, el significado de la emisión se entiende en un sentido libremente griceano, según el cual lo que una emisión significa es cuestión, más o menos, de lo que un oyente apropiado consideraría adecuadamente que un emisor está intentando transmitirle mediante el empleo de un vehículo verbal concreto en un contexto comunicativo particular. Aplicado a la literatura, si afinamos un poco más, a lo que eso nos conduce es aproximadamente a esto: el significado esencial de una obra literaria viene dado por la mejor hipótesis que un lector informado, empático y cultivado, pueda ofrecer sobre la intención del autor de transmitir tal o cual cosa a una audiencia mediante el texto en cuestión.

A la luz de esta explicación, podemos ofrecer una versión hipotéticointencional bastante directa del hecho, por otra parte puesto de relevancia por muchos teóricos de la metáfora, de que comprenderla requiere identificar o focalizar las semejanzas o conexiones exactas entre unos términos en un caso concreto, dejando a un lado aquellas que no sirven a tal propósito. Y es que entender una metáfora correctamente en un contexto, bajo la perspectiva hipotético-intencional, supone llegar a la mejor de las hipótesis, en su sentido estético y epistémico, sobre lo que un hablante puede haber intentado expresar o ha querido atraer a nuestra atención, qué similitudes ha deseado destacar o poner de relieve posiblemente, teniendo en cuenta que esto queda abierto, lógicamente, a las resonancias que el hablante puede haber asociado o recibido en conexión con la metáfora concreta, aparte de aquellas que podemos conjeturar que fueron previstas o percibidas con anterioridad.

Ahora bien, si aceptamos lo anterior, y entendemos la identificación del significado metafórico, un tipo de significado de la emisión, en la línea marcada por la tesis hipotético-intencional, seguirá siendo cierto, en mi opinión, que el que una emisión sea o no efectivamente metafórica es irreduciblemente cuestión de ciertas intenciones concretas, que habrán de ser

determinadas por cualquier instrumento que sirva normalmente para identificar las intenciones efectivas de los hablantes. Es decir, al sugerir la plausibilidad de una tesis hipotético-intencional del significado metafórico como una especie de significado literario, no estoy con ello proponiendo, y de hecho lo negaría explícitamente, una concepción hipotético-intencional del estatus de la metáfora[13]. Porque, sin lugar a duda, todo lo que presente la forma lingüística aproximada de una aserción, afirmativa o negativa, puede haber sido concebido como una metáfora o como un intento de lograrla, por lo que la construcción más aceptable que pongamos en juego en una metáfora puede categorizarla incorrectamente. Por otra parte, en ausencia de conocimiento alguno sobre si algo es en efecto una aserción metafórica, sería razonable invocar el principio hipotético-intencional como una justificación revisable para adscribir o mantener su estatus metafórico a una emisión dada[14].

8. Hasta ahora he venido subrayando el carácter de las metáforas como poseedoras de un significado relativamente estable y accesible, y reutilizable en ocasiones distintas a aquellas en las que aparecieron por vez primera. Pero en este punto desearía poner el énfasis en un aspecto de la metáfora que parece ir justo en la dirección contraria, esto es, contra la idea de su, por así decirlo, completa «exportabilidad». En definitiva, sobre lo que pretendo llamar la atención es en la inseparabilidad en ella del con tenido y la forma, algo que, entendido razonablemente, creo que puede ser válido para cualquier fenómeno artístico[15].

Podríamos preguntarnos si la metáfora debería entenderse básicamente como una cuestión conceptual, como un asunto fundamentalmente lingüístico o más bien como algo cuya esencia supera cualquier división[16]. ¿Es la esencia de la metáfora ser una oración en un lenguaje, es decir, una secuencia de palabras, o más bien una constelación de conceptos que distintas secuencias verbales ponen a nuestra disposición?; si es lo último, ¿cómo pueden identificarse esos conceptos fuera de su formulación lingüística, dada la presunta imposibilidad de traducción exacta de casi todo término de un lenguaje natural a otro?, ¿la posibilidad de una designación neutra de los conceptos implicados en una metáfora concreta exige que presupongamos la existencia de una suerte de lenguaje del pensamiento, o al menos cierta

identidad de conceptos entre usuarios de diferentes lenguas, comoquiera que ello fuera posible?

Me inclino por la tesis que considera el vehículo concreto de una metáfora –más o menos ciertas palabras, en tal lenguaje, en cierto orden, con su ritmo preciso, sus resonancias y propiedades prosódicas– como algo imprescindible, y por tanto no como mero vehículo, sino como el auténtico cuerpo y alma de la misma*. Es decir, incluso una vez que nos hemos aproximado al contenido cognitivo de una metáfora mediante una paráfrasis adecuada, y que su fuerza imaginativa, en virtud de la cual se nos hace ver una cosa en términos de otra[17], queda también identificada, parece quedar un residuo vinculado a la sensación que proporcionan las palabras empleadas para invocar ese significado parafraseable y poner en juego dicha fuerza imaginativa. Dicho brevemente: la sustancia verbal de una metáfora se nos ofrece claramente como esencial a la metáfora misma, y no solo como su estructura conceptual[18].

Quizá deberíamos reconocer dos nociones de metáfora, o dos criterios de identidad para ella, uno restrictivo y otro permisivo. Según el criterio permisivo, la metáfora sería separable de su formulación lingüística, y constituiría un tipo de pensamiento o modo de pensar sobre ciertas cosas. Según el restrictivo, la metáfora sería, en cambio, inseparable de su formulación lingüística, llegando a constituir, por tanto, una especie de obra poética en miniatura, asimilable al haiku. Cuál de las dos nociones resulta la más adecuada es algo que parece depender de las características de la investigación sobre la misma, por lo que me parece recomendable reconocer ambas.

En cualquier caso, en el caso de una metáfora entendida como una obra de arte literaria, si pretendemos apreciarla en su totalidad, hemos de percibir su contenido, incluyendo tanto su significado parafraseable como su fuerza imaginativa, a través de su forma verbal concreta. Que esas metáforas relevantes puedan normalmente traducirse de una lengua a otra no debería hacernos olvidar que el resultado es una traducción, en la que parte de la metáfora misma se pierde, esa parte en la que la carga metafórica del original se encuentra indisolublemente ligada a unas palabras específicas, usadas específicamente.

Un bon mot en una lengua no es necesariamente un bon mot en otra, algo de lo que este propio dictum da testimonio, ya que «una buena palabra» ni realmente significa lo mismo, ni tiene el mismo sonido fluido de un bon mot, sonido que contribuye a que sea la expresión que es y a que transmita lo que transmite. Sin lugar a dudas, no hay garantía de que las metáforas sobrevivan intactas en su mayor parte al ser traducidas, incluso fielmente, de una lengua a otra. «Man is a wolf to man» es una metáfora en inglés, pero otra, «L'homme est un loup pour l'homme» en francés, puesto que, si nos damos cuenta, la metáfora en francés adolece, en comparación con la inglesa, de proyectar en un alcance ligeramente menor, a causa del carácter inevitable de los artículos en la lengua francesa, la cualidad cuasipalindrómica propia de ambas versiones, que refuerza la idea de esa reciprocidad de conducta, esencia conceptual de esa metáfora[19]. La asonancia, la aliteración, la simetría, la síncopa y otras más son todas parte de la metáfora en tanto entidad verbal. Dicho brevemente, las traducciones de las metáforas de una lengua a otra pueden con toda justicia considerarse «primas» metafóricas entre sí, y no simplemente la misma metáfora en diferente ropaje lingüístico*.*

9. Cuando se acercaba el momento de redactar este ensayo, mi primera idea, debo confesarlo, era escribirlo completamente en metáforas, como modo de demostrar retóricamente que las metáforas efectivas, construidas en un contexto, tienen un significado parafraseable que funciona dentro de una comunidad lingüística, sea cual sea la fuerza o contenido no parafraseable que puedan tener, y que, por tanto, pueden comunicar unos pensamientos, o hacer más claro un planteamiento, o incluso encender toda una revolución.

Como después de meditarlo tal pretensión parecía ciertamente difícil de llevar a buen puerto[20], decidí en cambio examinar de cerca la novela que acababa de empezar a leer, El mundo es un pañuelo, de David Lodge[21], profundizando en ella en busca de figuras con las que someter a prueba la validez de las ideas sobre la metáfora traídas aquí. El resultado fue que la novela, escrita en un estilo informalmente elegante pero no especialmente lírico, no era precisamente rica en metáforas, obteniendo sus efectos mediante otros recursos, fundamentalmente los símiles, que en comparación aparecen como moscas*. En todo caso, aquí tenemos un listado casi completo[22] de las metáforas presentes en las primeras setenta páginas:

(1) «El desaliento ya se había pintado con claridad en muchas caras» (19).

(2) «... y probado las estrechas camas, cuyos muelles cedían penosamente en medio» (20).

(3) «Más que pronunciarlas, Persse exhaló las sílabas» (27).

(4) «... mientras él se inclinaba sobre su suela de zapato asada» (p. 29).

(5) «El resto del público componía el mismo cuadro de petrificado aburrimiento de antes» (p. 35).

(6) «... en el transcurso de estos años has sucumbido al virus del estructuralismo» (p. 48).

(7) «basta con mirar este campus... la industria pesada de la mente » (p. 67).

No hay duda de que algunos de nosotros habríamos tenido verdaderos problemas a la hora de discernir lo que expresan esas figuras dadas las connotaciones que el predicado metafórico invocado aplica, de manera típicamente inusual, a su sujeto literal. Por ejemplo, por cuanto se refiere a la última y más ambiciosa de esas metáforas, un campus en particular se describe en ella como difícil de manejar, como de camino hacia su decadencia, quizá incluso como dañino para la salud de quienes están relacionados con él*. Démonos cuenta de que para la construcción de ninguna de las metáforas anteriores resulta necesario el contexto específico de la novela, excepto en el caso de la tercera, donde quizá nos sería de ayuda saber que la sílabas jadeadas componen el nombre de una chica, Angélica, de la cual quien las pronuncia se ha enamorado al momento de conocerla.

Pero en vez de dedicar más tiempo a las metáforas de carácter intermedio, examinaré brevemente los límites opuestos del espectro metafórico, analizando primero dos que resultan ser en mi opinión particularmente eficaces, al mismo tiempo que constituyen, en cualquier caso, ejemplos excelentes de sentido del humor; después me enfrentaré a otras que han caído, por así decirlo, a su nivel más bajo, en el sentido de que resulta

imposible, o virtualmente imposible, entenderlas como metáforas, a pesar de compartir la estructura canónica «A es B», donde «A es B» es una igualdad claramente falsa*.

Aquí les ofrezco dos candidatos por excelencia a la categoría de metáfora, una de ellas la he encontrado recientemente; la otra se encuentra también entre mis favoritas, aunque sea más antigua:

(1) La lotería es un impuesto involuntario para el que no sabe mate-máticas.

(2) Una esposa es como un paraguas. Antes o después uno coge un taxi[23].

Les voy a ahorrar cualquier perífrasis de estas aserciones metafóricas, en el primer caso porque su sentido es manifiestamente transparente; en el segundo porque, aunque no sea de modo inmediato, resulta más sabrosa si cada cual las descifra a su aire.

Vuelvo ahora a los marginados de la sociedad de las metáforas, esos lastimeros tropos que consisten en oraciones que expresan una identidad claramente falsa que se resisten a la redención metafórica*. Queda claro que es, por supuesto, difícil, y quizá imposible, encontrar un tipo de oraciones que se resistan totalmente a la metáfora. Resulta instructivo considerar el ejemplo, tomado de Richard Moran, de una metáfora de usar y tirar, que establece una supuesta relación, totalmente estéril, entre dos cosas, la dulzura del azúcar y el descubrimiento de América, con las cuales el propio autor piensa que es imposible crear metáfora alguna, ya que las cosas que se pretende unir no mantienen de modo inherente ninguna relación entre sí[24]. Pero afirmar «La dulzura del azúcar fue el descubrimiento de América» no sería después de todo una mala manera de expresar, metafóricamente, que la explotación de la caña de azúcar en las islas del Caribe fue el motor principal para la exploración posterior del continente.

No obstante, me parece que podemos encontrar con facilidad oraciones «casi» resistentes a la metáfora, aunque quizá no de modo aleatorio. Una fórmula para excluir de la metaforización podría ser emparentar términos pertenecientes a la misma familia o categoría, en un nivel aproximadamente

igual de especificidad. Así parece difícil, si no imposible, sacar provecho metafórico de «el oro es plomo», «un zorro es un lobo» o «toda mujer es un hombre»[25].

Por otra parte, dado un contexto algo mayor y añadiendo un tercer elemento clave para la mezcla, una metáfora que sitúa en un mismo nivel ciertas cosas provenientes de la misma familia puede funcionar bastante bien, como sucede en este curiosa ocurrencia: «Wagner es el Puccini de la música». Y bien, ¿qué significa esto?, ¿cuál es el contenido cognitivo o transformación imaginaria que nos hace reír una vez lo hemos captado? En verdad resulta difícil de decir, pero se esconde una injuria en ello. Al recurrir a Puccini para ubicar a Wagner en el mundo de la música, parece que hemos situado al primero totalmente fuera de ella, un insulto –hay que admitirlo– ciertamente grave para un compositor; mientras Wagner, por su parte, no sale mucho mejor parado, al igualarlo figurativamente con un compositor que resulta no haber llegado, por así decirlo, siquiera a la categoría de compositor[26].

En cualquier caso, con el fin de sacar conclusiones frente a mi principal preocupación en este ensayo, hay que destacar cómo esta metáfora, una vez la hemos probado, se convierte en un mecanismo disponible, listo para ser empleado, con los cambios apropiados, en otras ocasiones, y ante la que no encontramos una buena razón para no considerarla, finalmente, como significado metafórico. De este modo, Rachmaninov y Respingi también podrían ser llamados, por supuesto injustamente, «Puccinis» de la música; Queen, los Puccini del rock; George Winston, el Puccini del jazz; Renoir, el Puccini de la pintura; Gore Vidal, el Puccini de la literatura norteamericana, etc. Por lo que a mí respecta, yo puedo perfectamente ser el Puccini de los estudios sobre la metáfora. En cualquier caso, he dado un paso para merecer tal título. 338

Notas al pie

* Publicado por primera vez en Theoria 67 (2001): 7-23.

[1] «Qué significan las metáforas», en De la verdad y la interpretación (trad. G. Filippi), Barcelona, Gedisa, pp. 245-62. Entre paréntesis, aparecen las páginas de esta edición donde se encuentran las correspondientes citas.

[2] Es típico, aunque no necesario, como lo demuestran los ejemplos de las metáforas «doblemente ciertas»: «Ningún hombre es una isla», sobre las que nos llama la atención Ted Cohen (vid. su «Metaphor and the Cultivation of Intimacy», Critical Inquiry 5 [1978]: 1-13, y «Metaphor, Feeling and Narrative», Philosophy and Literature 21 [1997]: 223-40). Aquí tenemos otro ejemplo: «La vida no es un pastel de chocolate».

[3] «Metaphor, Feeling and Narrative», 227. Anders Engstrom nos ofrece una observación en el mismo sentido en «Metaphor and Ambiguity», Danish Yearbook of Philosophy 31 (1996): «Si dentro de una comunidad de hablantes existe una inclinación hacia ciertas interpretaciones, debería quedar claro que podríamos establecer ciertas razones para prescribirlas, y que podría seguir manteniéndose una noción de significado metafórico» (pp. 12-13).

[4] Por supuesto que la determinación de este significado es parcialmente una función de la encarnación de la metáfora en el discurso poético de Donne como totalidad, pero ello no afecta a la cuestión que estamos tratando.

[5] Moran, «Seeing and Believing: Metaphor, Image and Force», Critical Inquiry 16 (1989): 106.

[6] Vid. también, anteriormente, David Novitz, Knowledge, Fiction and Imagination (Philadelphia, Temple University Press, 1987), cap. 7.

[7] De todos modos, Novitz defiende contra Davidson que en una metáfora con éxito alguna de las palabras que la constituyen deben adquirir un significado metafórico nuevo (Knowledge, Fiction and Imagination, 154-6).

Pero creo que Novitz se ve obligado a esta conclusión por no distinguir claramente entre oraciones en una lengua, cuyos significados son quizá solo una función de los significados de sus componentes, y las emisiones en una ocasión dada, donde no lo son.

[8] En Joseph Stern, «What Metaphors Do Not Mean», Midwest Studies in Philosophy 16 (1991): 13-52, puede encontrarse un apoyo autorizado a Davidson en este respecto, como paso preliminar a la propuesta de una teoría de los significados metafóricos.

[9] He estado a punto de añadir: «o un idilio entre un predicado que tiene un pasado y un objeto que cede protestando», pero entonces habría debido admitir que era incapaz de pensar en una reutilización razonable de esta maravillosa metáfora de Nelson Goodman, esto es, caracterizar algo diferente a una metáfora en sí misma.

[10] Tal y como David Hills sugiere en un reciente y perspicaz ensayo sobre nuestro tema, las metáforas bona fide exhiben «cierto grado de poder poético» («Aptness and Truth in Verbal Metaphor, Philosophical Topics 25, 1997: 119). Hills normalmente identifica y defiende dos posturas sobre la metáfora que él llama «esteticismo» (las metáforas se valoran correctamente desde el punto de vista estético, es decir, por adecuación) y «semanticismo» (las metáforas tienen un contenido semántico, es decir, un significado parafraseable peculiar). Supongo que no hará falta decir que se trata de posiciones que yo también suscribo.

[11] Dicho sea de paso, la idea de que los martes pueden considerarse en general como delgados siempre me ha dado la impresión de ser totalmente equivocada, dada la fuerza opuesta que ejercen la realidad y la, podríamos sugerir, asociación popular del martes y la gordura en la fiesta de carnaval.

[12] Vid. mi «Intention and Interpretation in Literature» y «Messages in Art», ambos en The Pleasures of Aesthetics (Itaca, Cornell University Press, 1996), e «Hypothetical Intentionalism: Statement, Objections and Replies», en M. Krausz (ed.), Is There A Single Right Interpretation? (University Park, PA, Penn State University Press, 2002), y cap. 18 de este libro. No estoy solo al defender tal idea: William Tolhurst, Alexander Nehamas, Gregory Currie y Stephen Davies suscriben algo parecido y, sea como sea, las tesis a las que

podríamos calificar a grandes rasgos como griceanas resultarán familiares. Además, ciertas corrientes competidoras, como los intencionalismos actuales que defienden Nöel Carroll, Robert Stecker, y Paisley Livingston, quizás acaben por ser más hipotético-intencionales de lo que aparentan.

[13] Puede encontrarse una discusión sobre el tema en mi «Intention and Interpretation in Literature».

[14] Por tanto, puedo coincidir con esta observación de Max Black sobre la asignación del estatus metafórico, pero solo en el sentido de una asignación que puede resultar desmentida en ausencia de un conocimiento de la intención real: «Nuestro reconocimiento de un enunciado metafórico depende esencialmente de dos cosas: nuestro conocimiento general de lo que significa ser un enunciado metafórico, y nuestro juicio específico de que una lectura metafórica de un enunciado concreto resulta ser en este caso preferible a una literal» («More About Metaphors», en Andrew Ortony (ed.), Metaphor and Thought Cambride, Cambridge University Press, 1993, 35-6).

[15] No doy por supuesto que las metáforas verbales sean literalmente hablando obras de arte, sino solo que podemos tratarlas adecuadamente en muchos aspectos como si lo fueran; por ejemplo, pueden juzgarse por su mérito estético. Vid. Arnold Isenberg, «On Defining Metaphor», en Aesthetics and the Theory of Criticism (Chicago, University of Chicago Press, 1973), 105-24, quien observa oportunamente que las metáforas «son siempre golpes, si no siempre obras, de arte».

[16] La tesis de que la metáfora es esencialmente una cuestión conceptual –que las que llamamos metáforas conceptuales son las fundamentales, y que las metáforas verbales usuales son solo la expresión o externalización verbal de las metáforas conceptuales subyacentes– es una tesis que disfruta hoy de un amplio éxito, debida básicamente a la obra de George Lakoff, Mark Johnson y Mark Turner. (Vid. Lakoff and Jonhson, Metáforas de la vida cotidiana, Madrid, Cátedra, trad. C. González Marín, Madrid, Cátedra, 1986; Johnson, The Body in the Mind, Chicago, Chicago University Press, 1987; Lakoff and Turner, More than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor, Chicago, Chicago University Press, 1989; Lakoff and Johnson, Philosophy in the Flesh, New York, Basic Books, 1999). No pretendo negar que en cierto nivel psicológico pueden existir lo que esos filósofos llaman metáforas

conceptuales. Solo quiero insistir en la al menos análoga reivindicación de la realidad de las metáforas como fragmentos específicos de una lengua, y la irreductibilidad prima facie de los últimos a las primeras. La misma cautela adopta Hills, «Aptness and Truth in Verbal Metaphor».

[17] Vid. el análisis en dos fases de la metáfora a cargo de Moran en su «Seeing and Believing», según la cual las metáforas tienen, por un lado, un contenido cognitivo parafraseable, y, por otra, una fuerza imaginativa claramente no parafraseable, consistente en una visión obligada y asimétrica de una cosa a través del cristal de otra.

[18] Lo que sugiero, en términos de Max Black, es que las metáforas son paradigmáticamente enfáticas: «Una emisión metafórica es enfática hasta el punto de que quien la crea no permite variación alguna o sustituto de las palabras usadas» («More About Metaphors», 26).

* Se trata de la misma razón por la que no hemos usado la traducción española. (N. del T.)

[19] El original latino, atribuido a San Francisco de Asís, es «homo homini lupus», que, igualmente, tiene su propio «sabor» verbal.

[20] De todos modos, en este ensayo he empleado un número mayor que el habitual de metáforas en al menos un cierto sentido vivas, cosa que ahora puedo confesar que pretenden señalar los asteriscos de los que un lector atento se habrá percatado. Pero, y esta es la clave de mi pequeña contribución, creo que ninguna de esas metáforas obstaculiza la comprensión del contenido cognitivo de este ensayo; incluso lo pueden haber facilitado.

[21] David Lodge, El mundo es un pañuelo (trad. E. Rimbau), Barcelona, Versal, 1990.

[22] El calificativo «casi» se requiere en parte porque el límite entre sentidos metafóricos y segundos o terceros sentidos literales es sin remedio confuso. Así, por ejemplo, la lista que he ofrecido no incluye «Su cara se oscureció mientras añadía...», ya que considero aquí «se oscureció» como literal, pero la cuestión puede plantearse diciendo que en tal contexto «se oscureció» es simplemente una metáfora muy cansada. Mi ánimo divulgativo me anima a

advertir de que en esas páginas de la novela de Lodge dos personajes acaban discutiendo una metáfora, la del «lanoso redil » tal y como aparece en el poema de Keats «La víspera de Santa Inés».

[23] La primera se atribuye a Roger Jones. La segunda nos la proporciona Freud en El chiste y su relación con lo inconsciente (trad. L. López-Ballesteros), Madrid, Alianza, 2012, p. 92.

[24] «Seeing and Believing», 106.

[25] Tal y como lo digo: difícil, pero no imposible. Así, «el oro es plomo» puede perfectamente emplearse, en el contexto adecuado, para expresar desaprobación hacia la riqueza material, o admiración por la solemnidad propia del oro. Los trabajos en lingüística sobre la permeabilidad y la interconexión de los campos semánticos proporcionaría de hecho argumentos contra la existencia de casos de oraciones cuyo empleo metafórico haya de ser totalmente excluido. (Vid. Eva Kittay, Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure, Oxford, Oxford University Press, 1990). Max Black ofrece lo siguiente como ejemplo de una construcción probablemente a prueba de metáforas: «una silla es un silogismo» («More About Metaphor», 23). Black no dice por qué tal predicación se resiste a una interpretación metafórica, pero podemos especular que está en contra tanto de la completa disimilitud como en la distancia categorial entre los términos implicados.

[26] ¿Cuáles son los defectos de tipo musical por los que Wagner de modo directo –y Puccini de modo indirecto, y quizá más injustamente– se ven aquí reprobados? Es difícil decirlo a ciencia cierta, pero pienso que la carencia de sustancia de su expresión, la vulgaridad de su efecto o el exagerado dramatismo podrían encontrarse entre los defectos señalados. (¡Que quede claro que yo no secundo esas acusaciones!)

18

Intencionalismo hipotético: propuestas, objeciones y réplicas*

1. En un ensayo anterior defendí con cierta extensión una tesis sobre la interpretación literaria a la que llamo intencionalismo hipotético[1]. La tesis se centra en la idea de que una obra literaria debe entenderse como una emisión, producida en un contexto público por un autor ubicado histórica y culturalmente, y que su significado es, por tanto, una suerte de significado de la emisión, opuesto tanto al significado textual como al significado del emisor[2]. El significado de la emisión, a su vez, ha de entenderse en el marco de la pragmática, según la cual lo que una emisión significa es cuestión, en líneas generales, de lo que un oyente adecuado considera lo más razonable suponer que un hablante intenta expresar con el uso de un vehículo verbal concreto en un contexto comunicativo dado. Si lo aplicamos a la literatura, y lo condimentamos debidamente, tenemos lo siguiente: el significado esencial de una obra literaria viene dado por la mejor hipótesis que un lector apropiadamente informado, empático y entendido, puede dar sobre lo que un autor ha intentado transmitir a una audiencia mediante el texto en cuestión. El intencionalismo hipotético es, por tanto, una perspectiva sobre la interpretación literaria que considera las hipótesis óptimas sobre la intención del autor, no sobre su intención efectiva, a la hora de proporcionar las claves del significado central de una obra literaria.

Puesto que la idea clave es la de mejor hipótesis del lector, lo que implica una consideración por su parte de una variedad de las mismas, podría parecer que el intencionalismo hipotético se encuentra comprometido con una idea de la interpretación literaria como una especie de lo que en otro lugar he llamado una actividad interpretativa del tipo PS, o «podría significar», frente a la SE, o «significa efectivamente», donde la última pretende fundamentalmente identificar lo que algo en efecto significa, si es que significa algo, y la primera se ocupa de lo que es posible, por así decirlo, que algo pueda significar[3]. Pero es aquí donde se hace necesario distinguir, en el marco de una actividad interpretativa PS, entre la tarea heurística (instrumental) y la tarea final (intrínseca). Para el intencionalismo hipotético,

una investigación PS de una obra es algo puramente instrumental, y no es algo que se emprenda por el valor intrínseco que el proceso tiene. Considerar distintas posibilidades de comprensión sirve solo para identificar la que efectivamente constituye la mejor hipótesis –es decir, la más plausible desde un punto de vista explicativo y, en menor medida, la más benévola desde un punto de vista estético a la que podamos llegar– sobre la significación que se ha pretendido dar a la obra. Lo que una obra efectivamente significa, sin importar la cantidad de facetas que pueda presentar, es lo que constituye el objetivo fundamental de la indagación.

2. ¿Permite una tesis como la del intencionalismo hipotético una multiplicidad de interpretaciones al menos aparentemente incompatibles, cuando la investigación se lleva a cabo en último término con un espíritu interpretativo SE, es decir, determinativo? La respuesta es sí; y lo permite en virtud de la existencia de, por así decirlo, ciertos lazos o cierta atracción mutua entre esas diferentes hipótesis enfrentadas sobre la significación de la obra. Es decir, nada excluye que existan en un caso concreto dos o más hipótesis coherentes y razonadas sobre la intención del autor que resulten óptimas desde un punto de vista explicativo o estético. Aun así, hay modos en los que captamos esa multiplicidad de un modo que acaba haciéndola, desde cierto punto de vista, unitaria. Creo que en principio siempre es posible combinar interpretaciones en primera instancia competidoras en un todo concebido desde una perspectiva más incluyente.

El hecho de que no contemos con ninguna noción lógica a mano para representar la totalidad de interpretaciones aceptables tomadas en conjunto no demuestra que la interpretación más correcta y global de una obra de arte sea algo distinto de, precisamente, esa totalidad. Las nociones lógicas disponibles, conjunción y disyunción, resultan por diversas causas engañosas o inadecuadas. No pretendemos decir que la interpretación global correcta de O, donde R1, R2, R3, son interpretaciones válidas de modo individual, pueda ser solo R1 o R2 o R3, ni queremos decir que sea solo R1 y R2 y R3. Antes bien, se trata de todas y cada una de ellas (R1, R2, R3), y no su mera conjunción o disyunción. La mejor interpretación, la más correcta y completa, de una obra de arte sometida a lecturas múltiples pero justificables individualmente, debe ser una que las abrace a todas: una especie de lectura global o inclusiva, por decirlo de algún modo, que reconozca todas las

lecturas aceptables individualmente y las ponga en relación mutua. Este es el tipo de perspectiva que pretendo adoptar frente a esos ejemplos de múltiples e incompatibles lecturas que han predominado a la hora de discutir sobre la interpretación artística, unos juicios animados por clásicos como El castillo de Kafka, Otra vuelta de tuerca de James, Esperando a Godot de Beckett y las pinturas conocidas como Mujeres de De Kooning[4].

Para concretar lo anterior, podría decir que mi interpretación global o inclusiva de, por ejemplo, El castillo de Kafka es la siguiente. « El castillo admite razonablemente lecturas teológicas, burocráticas, psicoanalíticas, existenciales y epistemológicas, y además lo hace de un modo tal que pueden relacionarse unas con otras, en la mayor parte de los casos reforzándose mutuamente; por otra parte, no cabe duda de que la obra no admite, siendo mínimamente sensatos, lecturas entomológicas (el castillo como una tumultuosa colmena), u oníricas (la descripción del castillo como el recuerdo de un sueño), o caballerescas (el castillo como prisión para bellas damas encantadas); ni tampoco estas lecturas se relacionan con alguna de las ya reconocidas como admisibles sirviéndole como refuerzo.» No puede dudarse de que si las interpretaciones individuales de El castillo a las que hemos hecho referencia, por ejemplo, las teológicas o burocráticas, tienen algún mérito, entonces la mejor interpretación, tout court, de la novela de Kafka será de un tipo inclusivo que tenga más o menos la forma sugerida. Si tenemos esto en cuenta, el problema estrictamente lógico de cómo reconciliar lecturas múltiples y distintas, si bien perspicuas en sí mismas, problema por el que la discusión filosófica se ha preocupado en exceso, verá reducida su relevancia, o incluso acabará desapareciendo.

3. ¿Pero cuál es, de manera más precisa, la forma de las interpretaciones globales o inclusivas a las que vengo haciendo referencia? La forma de esa interpretación, I*, sería algo parecido a lo siguiente: «el significado de O es tal que viene parcialmente dado por/adecuadamente entendido bajo la interpretación 1, parcialmente dado por/adecuadamente entendido bajo la interpretación 2..., y parcialmente dado por/adecuadamente entendido bajo la interpretación n», donde esas interpretaciones incorporadas, I1, I2, etc., se toman como subinterpretaciones de primer orden sujetas a una interpretación de orden más alto, I*, que las integra, aunque no simplemente como conjuntas o disyuntas.

Podemos distinguir también, en el marco de esas interpretaciones globales o inclusivas, aquellas que, como las anteriores, son simplemente sumatorias (o enumerativas), de las que son integradoras (o jerárquicas), que incluyen, por tanto, una perspectiva de las relaciones de dominancia o centralidad que pueden obtenerse entre las subinterpretaciones sometidas a la interpretación global.

Al admitir interpretaciones globales/inclusivas de un tipo integrador/jerárquico, y no simplemente sumatorias/enumerativas, abrimos por completo la puerta a posibles vínculos entre interpretaciones competidoras, unos vínculos que sopesen o posicionen de modo diferente a las subinterpretaciones reconocidas. Y es que desde una perspectiva hipotético-intencional, pueden proponerse dos modos diferentes de relacionar unas subinterpretaciones perspicuas desde un punto de vista aislado, siempre a la luz de la totalidad de todos los datos apreciativos relevantes, para que sean lo que un autor considerado en su contexto quiso finalmente que sus lectores entendieran. No obstante, dado lo sutiles que probablemente sean las diferencias entre esas dos lecturas integradoras/jerárquicas, reconociendo cada una como una subinterpretación aceptable, la multiplicidad a este nivel, incluso si finalmente no puede eliminarse, debe sin duda llamarnos la atención como una matización a la idea de que existe tal cosa, grosso modo, como el significado concreto de una obra literaria.

4. No resulta sorprendente que la doctrina del intencionalismo-hipotético no haya gozado de una aceptación incondicional por parte de los teóricos de la disciplina. Textualistas, deconstruccionalistas e inten cionalistas efectivos colman el panorama. Es más, los intencionalistas inconversos, y en particular los efectivos, no han sentido rubor alguno en expresar sus críticas a esta doctrina. Aquí esbozaré algunas breves respuestas a las objeciones que se han levantado frente a la tesis hipotéticointencionalista del significado literario tal y como yo la he propuesto, y cuyas ideas esenciales han sido pergeñadas arriba. Recordemos que la idea básica es que el significado literario, objeto de la interpretación literaria en modo determinativo, está esencialmente ligado no a lo que un texto históricamente desarraigado puede estar diciendo, ni a las intenciones semánticas relevantes desde un punto de vista psicológico de un autor al construirlo –ni siquiera aquellas que

podemos decir que se han «concretado con éxito» en el texto–, sino a nuestra mejor hipótesis, en tanto lectores ideales que lo comprenden, sobre cuáles fueron las intenciones semánticas del autor, ubicadas en un contexto y accesibles públicamente, a la hora de componer el texto que escribió.

Objeción 1: Ignorar ciertos aspectos de la historia creativa concreta de una obra y no otros, tal y como impone una aproximación hipotético intencionalista al significado de una obra, resulta de una arbitrariedad inaceptable[5].

Respuesta: Levantar una gran muralla alrededor de la información esencialmente privada –inaccesible epistémicamente– es algo que difícilmente podemos calificar de arbitrario desde el punto de vista de la crítica literaria. El proceso de creación de una obra es una tarea individual, en su mayor parte interna, pero es pública y está sometida a convenciones, gobernada por unas reglas compartidas por todos respecto a la producción y recepción de lo que la obra propone. Esas reglas pueden especificar de modo natural esos hechos relativos al contexto de origen, más allá de lo que podríamos esperar que lo hiciera un lector preparado y formado a la hora de decidir si esos hechos son o no irrelevantes para fijar o establecer el significado de la obra en tanto emisión en un contexto. Nuestro objetivo último como intérpretes de una obra literaria no es el estado mental de un artista, sino qué significado podemos adscribir a esa obra, si bien en tanto producto indisociable de ese agente comunicativo tan peculiar; de tal modo, no toda evidencia que podamos obtener en relación con el estado mental del artista se convierte automáticamente en algo relevante para definir lo que una obra, producto de esa mente y presentada como literaria, podemos decir qué significa.

Objeción 2: El intencionalismo hipotético se compromete con un cierto modelo de comunicación literaria, pero ese modelo no casa demasiado bien con la apelación a una audiencia idealizada –frente a la efectiva–, una apelación que constituye un rasgo distintivo de las versiones sofisticadas de la teoría[6].

Respuesta: Puede decirse que el modelo comunicativo que presupone la actividad literaria no nos compromete con la suposición de que los autores conciban sus obras para una audiencia prevista, concreta, contemporánea al

autor; más bien podemos defender que lo hacen de modo menos restrictivo, para cualquier audiencia presente y futura que resulte adecuada para recibir y entender la obra en su contexto histórico, cultural y autorial. Llamemos al primer modelo comunicativo modelo estricto de la actividad literaria, y al segundo modelo comunicativo amplio. La clave es que la comunicación con unos lectores apropiados –quienquiera, dondequiera que sean o estén– es siempre comunicación, incluso cuando esos lectores no se identifiquen o prevean en concreto y por adelantado.

Objeción 3: Admitir que las intenciones óptimas que podemos hipotetizar superen a las efectivas, en lo que atañe a la naturaleza esencial o estatus de una obra, abre la puerta a cierto nivel de indeterminación respecto al contenido de la obra misma que puede acabar siendo inaceptable[7].

Respuesta: El intencionalismo hipotético en relación con el contenido o significado de una obra se combina adecuadamente con el intencionalismo efectivo, tanto respecto al estatus de una obra como literatura como a su ubicación en tanto categoría o género dentro del ámbito literario[8]. Hay que destacar que las especificaciones sobre la categoría o el gé-nero pueden considerarse al mismo tiempo como equivalentes y generadoras de unas intenciones semánticas, o quizá metasemánticas, muy generales, que nos dirigen hacia qué tipos de significado han de investigarse como mínimo en una obra dada. Esto ayuda a disipar esa queja de la que se hacen eco oponentes del intencionalismo hipotético sobre que el hipotetizar acerca de las intenciones semánticas del autor acaba con demasiada facilidad en la indeterminación del significado.

Además, combinar de tal modo el intencionalismo efectivo con el hipotético fortalece la idea de la literatura entendida como proceso comunicativo, y casi en el sentido estricto que hemos diferenciado hace unas líneas, y lo hace por dos razones. Primera, los lectores que pretenden ha llar el significado estableciendo hipótesis tienen desde el principio la posibilidad de saber, y de hecho lo saben teóricamente, al menos con qué «tipo de mercancía» están tratando. Segundo, el autor efectivo, al verse obligado a mostrarse generosamente, esto es, a ofrecer a los lectores la naturaleza aproximada, si no la significación exacta, de su obra, no se queda por completo oculto tras un velo que oculta la construcción del significado.

Objeción 4: La mejor hipótesis sobre la intención del autor debe ser, lógicamente hablando, la que resulte correcta; de ahí que no pueda existir de hecho ninguna divergencia entre la intención efectiva del autor y nuestra mejor hipótesis sobre cuál es o era esa intención.

Respuesta: Esto es simplemente un malentendido. Por supuesto, la «mejor» hipótesis de la que habla el intencionalismo hipotético no ha de entenderse como la que resulte ser concretamente la correcta. Más bien, esa «mejor» hipótesis de la que nuestra tesis habla es aquella que tendríamos más razones para aceptar o adoptar dada la totalidad de las evidencias tanto disponibles como admisibles, es decir, todo lo que puede derivarse del texto y del contexto al que con todo derecho invocamos.

Objeción 5: Aunque distingamos sin reservas, respecto a la intención del autor, entre una mejor hipótesis, en el sentido que le da el intencionalismo hipotético, y una hipótesis cierta, ¿por qué hemos de seguir favoreciendo la primera frente a la última, una vez que hemos llegado a esta última mediante los recursos a nuestra disposición? No hay duda de que la ciencia no elegiría nuestra hipótesis más sensata respecto a cierto estado de cosas por encima de la que en efecto fuese cierta, si es que llegase a conocerla[9].

Respuesta: Esta objeción malinterpreta cuál es el objetivo de la interpretación literaria tal y como nuestra teoría la concibe, una teoría que no pretende descubrir, como un fin en sí mismo, cuál fue la intención del autor al escribir el texto, como si la tarea crítica fuera básicamente una cuestión detectivesca, sino llegar al significado de la emisión del texto, es decir, lo que el texto –no el autor– dice en el contexto específico de su autor. El significado de la emisión está constitutivamente ligado de modo exacto a la proyección más razonable de la intención del emisor en el contexto dado, y no se agota en el significado del emisor. De este modo, incluso si tenemos este último a nuestra disposición, ello no margina a lo primero como objeto de la interpretación literaria –como algo opuesto a la biografía de aire detectivesco[10].

Objeción 6: Un intencionalismo hipotético que reconoce la necesidad de determinar las intenciones efectivas de tipo categorial o constitutivo traiciona con ello la tan cacareada autonomía de la obra literaria –su

independencia esencial frente a su creador–, autonomía que presume salvaguardar[11].

Respuesta: Esto no es así. Es decir, una autonomía restringida en lo que afecta al significado resultante, sigue siendo autonomía; además es discutible cuál es el único tipo de autonomía –frente a, por ejemplo, al de exigir una separación del contexto generador– sobre el que parece importante insistir en lo que afecta a la literatura.

Objeción 7: El intencionalismo hipotético, que identifica el significado esencial de una obra con la mejor proyección de la intención del autor –donde tal proyección puede, en efecto, no coincidir con ninguno de los significados pretendidos de modo efectivo– aparece entonces en último término como una tesis no preocupada realmente ni por el autor ni por el logro concreto del mismo. Estamos ante una teoría que rompe injustificadamente las ataduras entre la obra y quien la ha creado[12].

Respuesta: Otra vez más, no es así. El intencionalismo hipotético concede a las intenciones semánticas del autor un papel crucial, solo que se trata de un papel heurístico, que no final. La intención del autor es aquello a lo que una actividad interpretativa en busca de la verdad necesariamente se dirige; la idea es que lo que podríamos considerar razonablemente como esa intención, basándonos en el texto y en el conocimiento completo del contexto público específico de quien lo ha escrito, nos traslada una interpretación cierta de la obra literaria entendida esta como una expresión artística encarnada en un texto.

Respecto al «delito» de separar a una obra de su autor, el intencionalismo hipotético se declara no culpable. En lo que la tesis insiste es, simplemente, en que el significado de una obra literaria, sea cual sea el grado en que su interpretación se vea respaldada por el conocimiento de la identidad pública del autor, e incluso por el conocimiento de sus intenciones efectivas, no está obligado a consistir solo en lo que el autor quiso decir, incluso cuando esa intención es totalmente compatible o esta en consonancia con el texto convenientemente contextualizado. E incluso aunque una obra literaria sea inextricablemente la obra de ese preciso autor en el contexto preciso, el autor no se convierte por ello en el árbitro decisivo de lo que su obra significa, es decir, de lo que parece expresar o comunicar a un lector convenientemente

formado[13]. Finalmente, nuestra tesis no niega a los autores sus logros, solo los localiza en el significado de la emisión que los textos emitidos propician, debido en su mayor parte a la ingenuidad con la que esos textos se crean, y no los sitúa en el lado del significado del emisor, al cual esos textos también, en casos favorables, están subordinados.

Objeción 8: La defensa del intencionalismo hipotético se apoya, en el fondo, en la afirmación de que su método se adapta mejor a las prácticas interpretativas actuales de lo que lo hace el intencionalismo efectivo, alegando que sus críticos observan la exclusión de la información privada, como por ejemplo los testimonios directos aunque escondidos del autor sobre lo que pretendió o no expresar con su obra. Pero en realidad esto no es así[14].

Respuesta: Nuestra tesis no descansa en el fondo en una afirmación empírica sobre las prácticas interpretativas actuales, tomadas estas en su total y abigarrada variedad, sino en cuáles son las normas que podemos decir que subyacen a las más defendibles de esas prácticas, entendidas como aquellas que proporcionan respuestas ciertas sobre nuestros intereses sobre la literatura en tanto literatura. Es en ese huidizo y enormemente discutible campo donde la disputa sobre los méritos del intencionalismo hipotético deben valorarse, y no en el de la conformidad o inconformidad estadística con las prácticas de hoy. Por otra parte, bien es cierto que una defensa completa del intencionalismo hipotético basándose en esos supuestos está aún por hacerse[15].

5. Una obra literaria es por supuesto una emisión, pero es una suerte de «grandiosa emisión», gobernada por diversas reglas básicas de interpretación que son, a su vez, emisiones normales y corrientes. Nuestros intereses en el mundo de la literatura son de orden comunicativo, donde «comunicativo» debe entenderse en sentido amplio; pero no son intereses, pace ciertos escritores recientes, estrictamente conversacionales[16]. Esto significa, en parte, que en los ámbitos literarios, a diferencia de los conversacionales, tenemos un interés prioritario e independiente en el significado de la emisión, totalmente aparte de cualquier significado del hablante que pueda estar detrás o en paralelo al primero tal y como está constituido. En la conversación, si por casualidad no entendemos lo que alguien ha dicho,

podemos con toda propiedad pedirle una explicación ulterior sobre lo que ha dicho, o que confirme o se retracte de sus palabras. En literatura, si no entendemos lo que un texto ubicado en un contexto dice no tenemos legitimidad para pedir explicaciones al autor, o para enseñarle a corregir lo que nos ha ofrecido; a lo sumo, podemos pedirle que confirme que el texto que nos ha dado es ciertamente el texto que quiso que tuviéramos, al tiempo que nos dispongamos a interpretarlo como una obra literaria[17].

Notas al pie

* Este ensayo apareció por vez primera en M. Krausz (ed.), On the Single Right Interpretation (University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2002), 309-18.

[1] Vid. mi «Intention and Interpretation in Literature», en The Pleasures of Aesthetics (Itaca, Cornell University Press, 1996): 175-213. La tesis se utiliza y desarrolla en mi «Messages in Art», también en The Pleasures of Aesthetics: 224-41.

[2] Para una formulación inicial de la tesis, vid. William Tolhurst, «On What a Text Is and How It Means», British Journal of Aesthetics 19 (1979): 3-14.

[3] Vid. «Two Notions of Interpretation», en A. Haapala y O. Naukkarinen (eds.), Interpretation and Its Boundaries (Helsinki, Helsinki University Press, 1999), cap. 16 de este libro.

[4] Robert Stecker nos ofrece un punto de vista similar: «Art Interpretation», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 193-206. «Aunque todos los enunciados verdaderos puedan unirse, ese quizá no resulte ser el mejor modo de unir dos interpretaciones ciertas en una interpretación cierta mayor... Si Otra vuelta de tuerca es ambigua desde un punto de vista intencional, no representará a un tiempo a la gobernanta luchando contra los fantasmas y teniendo alucinaciones... Mejor, la novela es tal que podrá leerse correctamente tanto como representando a la gobernanta luchando contra los fantasmas o representándola teniendo alucinaciones» (p. 201).

[5] Vid. Anthony Savile, «Instrumentalism and the Interpretation of Narrative», Mind 105 (1996): 553-76); Paisley Livingston, «Arguing Over Intentions», Revue Internationale de Philosophie 198 (1996): 615-33, y Robert Stecker, Artworks: Definition, Meaning, Value (University Park PA, Pennsylvania State University Press, 1997), cap. 10.

[6] Vid. Savile, «Instrumentalism and the Interpretation of Narrative».

[7] Ibid.

[8] Sobre la noción de intenciones categoriales frente a semánticas en relación a una obra literaria, vid. mi «Intention and Interpretation in Literature», y con un ánimo más crítico Paisley Livingston, «Intentionalism in Aesthetics», New Literary History 29 (1998): 831-46.

[9] Vid. Noël Carroll, «Interpretation and Intention: The Debate Between Hypothetical and Actual Intentionalism», Metaphilosophy 31 (2000): 75-95. Carroll acusa de que proceder de este modo «parece convertir en un fetiche nuestro método por encima de lo que el método está pensado para asegurar».

[10] Por tanto, la acusación de que el intencionalismo hipotético simplemente sustituye «asertabilidad garantizada» por «verdad» en lo que concierne a la interpretación literaria (vid. Carroll, «Interpretation and Intention», 84) resulta igualmente injustificada. El intencionalismo hipotético, al menos cuando está precedido por un compromiso tácito con el realismo metafísico, mantiene esa distinción, pero la resitúa respecto a los ítems implicados. Para nuestra tesis, una interpretación literaria verdadera de una obra O de un autor A que escribe en un contexto C es la que nos da aquello que, por así decirlo, es defendible de manera óptimamente justificable sobre la intención con la que A, escribiendo en C, escribió el texto de O. Pero si una interpretación literaria es de este modo cierta, entonces eso es más que solo afirmada con garantías. (Para una discusión posterior, vid. Gregory Currie, Interpretation and Objectivity», Mind 102 [1993]: 415-28.)

[11] Vid. Gary Iseminger, «Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism», Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 319-26.

[12] Vid. Iseminger, «Actual Intentionalism vs. Hypothetical Intentionalism», y Livingston, «Arguing Over Intentions».

[13] En cualquier caso, tampoco es el autor quien está en la mejor posición para elucidarlo. Los autores, a causa de su perspectiva unívoca sobre sus propias obras, están por lo general muy lejos de ser los lectores ideales de las mismas.

[14] Vid. Carroll, «Interpretation and Intention».

[15] Hago referencia a otra objeción que a menudo se le plantea al intencionalismo hipotético, la cual admito encontrar más problemática que las anteriores. La objeción es que la distinción que nuestra tesis presupone, entre información esencialmente pública y esencialmente privada sobre un autor, donde la primera se incluye en el contexto relevante para la apreciación de la obra y la segunda no, es básicamente insostenible, o nocivamente borrosa. (Vid. Stecker, «ArtWorks»; Livingston, «Intentionalism and Aesthetics», y Carrroll, «Interpretation and Intention»). No hay duda de que, sea cual sea el modo en que se haga la distinción, nunca podrá ser equiparada con la existente entre información publicada y no publicada, aunque solo sea porque ello tendría la imposible consecuencia de que el significado de una obra, es decir, lo que una interpretación correcta de ella nos proporciona, cambiaría con la publicación de ciertos hechos relevantes desde el punto de vista apreciativo acerca de cómo una obra llegó a ser escrita no fueran hechos conocidos fuera del círculo inmediato del autor. Este no es el lugar apropiado para intentar una reconstrucción total de la diferencia requerida, pero podemos comenzar a depurar el concepto de contexto público apreciativamente relevante de una obra centrándonos en lo que el autor parece haber querido que sus lectores supieran sobre las circunstancias de creación de la obra, más allá de lo implícito a la obra anterior del autor mismo y a su identidad pública. En todo caso, tal cosa no cambiaría con las contingencias de la publicación efectiva de la información en cuestión. Por último cabe decir que el hecho de que la distinción, comoquiera que se la reconstruya, pueda seguir siendo confusa no resulta letal para su utilidad.

[16] Vid. Noël Carroll, «Art, Intention and Conversation», en Gary Iseminger (ed.), Intention and Interpretation (Philadelphia, Temple University Press, 1992).

[17] Para una defensa adicional del intencionalismo hipotético y una crítica del intencionalismo efectivo, vid. Saam Trivedi, «An Epistemic Dilemma for Actual Intentionalism», British Journal of Aesthetics 41 (2001): 192-206, y Gregory Currie, «Interpretation in Art», en Jerrold Levinson (ed.), Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford, Oxford University Press, 2003), 291-306.

V

Propiedades estéticas

19

Propiedades estéticas, fuerza evaluadora y diferencias de sensibilidad*

En este ensayo vuelvo a ocuparme de una tesis sobre las atribuciones de propiedades estéticas que he venido manteniendo durante largo tiempo, una tesis basada en algunos ensayos seminales de Frank Sibley, y que puede llamarse realismo estético[1]. Examinaré algunos desafíos planteados contra su viabilidad, y concretaré qué reajustes es necesario hacer, siempre que quepa hacerlos. Primero esbozaré la tesis, tomando prestado, aunque realizando ciertas modificaciones, un breve ensayo anterior mío[2].

Después pondré de manifiesto una serie de problemas que han aparecido últimamente, para entonces analizar hacia dónde pueden llevarnos.

I

Las atribuciones de propiedades estéticas a las obras de arte, y los tér-minos usados para efectuarlas, son en su mayor parte descriptivos; es decir, se basan, y proporcionan testimonio indirecto, de la presencia de ciertos aspectos, impresiones o apariencias que surgen a partir de propiedades perceptivas de bajo nivel[3]. En tanto la atribución estética se concibe como algo objetivo, esto es, como atribución de una propiedad de significancia intersubjetiva, esos aspectos o impresiones o apariencias son relativas a un cierto tipo de perceptor que contempla una obra de modo correcto, constituyéndose así en lo que, siguiendo a Hume, ha sido llamado crítico auténtico o juez ideal[4]. Esto supone en concreto a alguien que ubica apropiadamente una obra respecto a su contexto de origen, incluyendo su lugar en la totalidad de la obra del artista, su relación con la cultura que lo rodea y sus conexiones con la tradición artística precedente[5].

Es cierto, por supuesto, que algunos de los términos usados en el discurso estético son completamente, o casi del todo, valorativos. Es decir, se trata de

términos sin contenido descriptivo, o casi sin él, en el sentido de que no implican nada sobre el tipo, categoría o naturaleza del objeto al que se aplican. Sibley los llama «términos intrínsecamente valorativos»[6]. Tales términos, o bien denotan solo un cierto grado de valor estético o falta del mismo que el sujeto encuentra en un objeto, o bien sirven para expresar su actitud estética, de aprobación o desaprobación, hacia el objeto en cuestión. En esas ocasiones tales términos tienen fuerza evaluadora, si tienen alguna. «Sorprendente», «espléndido», «excelente», «mediocre», «miserable», «repugnante» y otros por el estilo pertenecen a este tipo[7].

Sin embargo, la mayoría de los términos estéticos presentan un contenido descriptivo esencial; no pueden, sea cual sea la fuerza evaluadora que lleven asociada, aplicarse simplemente a cualquier cosa. Por ejemplo, los hay formales, como «equilibrado», «caótico», «integrado»; los hay expresivos, como «melancólico», «angustiado», «alegre»; los hay metafóricos aunque no psicológicos, como «delicado», «duro», «frágil», y los hay de origen estético, como «con gracia», «estridente», «ordinario»[8].

En ciertos lugares se ha propuesto que los términos estéticos más comunes, como los arriba citados, son de carácter mixto, pues tienen tanto un componente descriptivo como uno valorativo. Así, una regla de su uso sería que al aplicarlos estaríamos señalando tanto que una cosa tiene una propiedad dada como que apreciamos o desaprobamos esa propiedad o le adscribimos o no a la propiedad misma un valor. Sibley los llama «tér-minos de valoración añadida»[9]. Sin embargo, y como el propio Sibley apunta, no hay muchas razones para pensar que estos términos estéticos de uso más común, los que figuran de manera prominente en la crítica de arte, sean más evaluativos que los que caracterizan la conducta humana en el ámbito del juicio moral, como es el caso de «valiente», «honrado» o «compasivo»[10]. Que alguien resulte ser alguna de estas tres cosas parece algo abierto a la observación directa, aunque se trate de una observación compleja, por parte de un observador versado en nuestro modo de vida. Por tanto, hay al menos alguna razón para dudar de que los términos semejantes presentes en la crítica artística usual, que denotan por regla general cualidades deseadas de la apariencia, sean también de «valoración añadida». Más bien, parecen ser términos básicamente descriptivos, que nombran unas propiedades que, cuando aparecen, constituyen méritos o defectos en ciertos ámbitos de juicio. Sibley los llamó «términos descriptivos de mérito»[11].

Podemos admitir que muchos términos estéticos de uso común, por ejemplo, «estridente», parecen llevar implícita una valoración por parte del hablante. No obstante, esto es algo que no puede mantenerse que muchos hagan en sentido estricto. Primero, es posible dar nuestra aprobación a una obra por su ordinariez, por ejemplo, o a pesar de ella. Esto sugiere que la esencia de la ordinariez no es un juicio de desaprobación a cargo del hablante, sino más bien una especie de apariencia: un efecto manifiesto que podemos percibir independientemente de cualquier juicio evaluativo o de una reacción de orden actitudinal al mismo. Segundo, por regla general, la explicaciones evaluativas de términos como «estridente» –que quizá derive, en parte, de tradiciones anteriores de uso conectadas con unos cánones críticos o de gusto concretos[12]– pueden verse anuladas o rechazadas sin anomalía semántica alguna. De este modo, los términos de este tipo, a pesar de su aire evaluativo, son de un carácter tal que pueden adscribirse, no obstante, sin implicar estrictamente dato alguno sobre las actitudes evaluativas del hablante. Nick Zangwill hace una útil observación en este sentido, proponiendo que en las atribuciones estéticas más claras, lo que en una valoración tiene lugar es una implicatura conversacional, en el sentido de Grice[13].

Pero supongamos, por poner un ejemplo, que existiera un elemento puramente evaluador en ciertos términos estéticos comunes sustantivos y no únicamente evaluativos, como «estridente» o «sensiblero». Supongamos, dicho de otro modo, que fuera correcto considerar tales términos como «de valoración añadida», implicando, por tanto, una actitud valorativa o estimativa hacia un objeto por parte de un usuario. Creo que aún habría un contenido puramente descriptivo claramente estético, el cual consistiría, más o menos, en la aportación de una impresión global, una impresión que no podría ser identificada sin más con las propiedades estructurales que la respaldan. ¿Pero qué evidencias hay de esas impresiones perceptivas de orden superior?, ¿qué razones tenemos para aceptar su existencia?

Primero, a menudo podemos encontrar descripciones alternativas, que a veces requieren varias palabras, de los contenidos experienciales específicos implicados, en las que el elemento «de valoración añadida» de la atribución original, si lo hubo, queda apartado. Por ejemplo, podemos acercarnos al contenido descriptivo de «estridente» como «combinaciones de color estridentes, no armoniosas, llamativas»[14]. Segundo, con frecuencia vemos a

críticos cuyas diferencias se centran en el fundamento perceptivo común a sus respuestas estéticas. Por ejemplo, cierto crítico puede verse llevado a admitir que es consciente del aspecto o la apariencia que otro crítico ha destacado con especial satisfacción, pero se reserva su derecho a disentir, es decir, a hacer uso de su gusto en el sentido de su preferencia personal.

Aquí tenemos un ejemplo procedente de la música. El comienzo del Concierto para tres Clavicordios y Cuerdas en Re menor, BWV 1063, de Bach, ofrece una viva expresión de lo siniestro; puede describirse incluso como «oscuramente siniestro». Pues bien, a ciertos melómanos les puede gustar lo siniestro –como tal propiedad, o como enfrentados a ella– y a otros no. Es fácil imaginar a estos últimos calificando ese comienzo simplemente como «es tan lúgubre que deprime» y liquidar la cuestión sin más; pero es igualmente probable que se sientan empujados a reconocer también la adecuación de la etiqueta «oscuramente siniestro», aunque añadiendo con la boca pequeña: «si es que te gustan esas cosas»[15].

Tercero, a menos que asumamos que hay impresiones estéticas básicas de orden cualitativo, distinguibles de las reacciones de aprobación o desaprobación per se, se hace difícil explicar de qué estarían realmente hablando ciertos críticos autorizados que ofrecen diferencias de opinión evaluativa. Sin duda, no se trata solo de que aprobemos una cierta disposición de líneas y colores, o notas y ritmos, o palabras y oraciones, mientras que otras no. Resulta más probable que cada crítico perciba el efecto total de esa composición, que haya descripciones suficientemente neutrales en las que podrían incluso estar de acuerdo de cara a caracterizarla, pero que uno respaldaría y otro no, o uno creería que favorece a la obra buena y otro otro no. Además, si no reconociéramos la existencia de impresiones específicamente estéticas como el contenido descriptivo central de las atribuciones estéticas ordinarias, convertiríamos en misterio aquello en lo consisten las experiencias estéticas de cualquier tipo.

De tal modo, supongamos, por mor del argumento, que muchos tér-minos estéticos, como «estridente» o «sensiblero», incluyeran de modo irreducible un componente valorativo. Esto difícilmente conseguiría demostrar que en los ámbitos donde esos términos se aplican adecuadamente no existen propiedades estéticas objetivas. Estas propiedades suministran el contenido puramente descriptivo de cualquier término de «valoración añadida»

presente en el repertorio del crítico, y figuran también como el contenido completo de otras, tales como «penoso», «frenético», «sereno», «apasionado», «equilibrado», «delicado». Incluso en los casos de los pares de términos estéticos del tipo subrayado por Sibley, por ejemplo, «delicado/débil», «atrevido/estridente» o «amable/lastimero», para poder diferir principalmente, o diferir solo, en la actitud o respuesta implicadas, a favor o en contra, de quien las adscribe –en sus gustos en sentido preferente– parece que se necesita ineludiblemente la presencia de una propiedad estética a la que dirijan en común su atención, y no solo complejos de propiedades no estéticas. Que a menudo no dispongamos de una palabra única de carácter neutral para referirnos al campo de experiencia compartido de modo descriptivo no prueba gran cosa.

Tal y como hemos apuntado, sea cual sea la fuerza valorativa que conlleven términos como los analizados, existen unos límites claramente descriptivos para poder aplicarlos. No podemos desaprobar cualquier patrón visual llamándolo, digamos, estridente, caótico u ostentoso. Sugiero que esos límites están fijados, en último término, por impresiones o apariencias fenoménicas distintivas asociadas a esos términos, no por conjuntos de propiedades estructurales que sirven disyuntivamente como condiciones para que ocurran. Por tanto, difícilmente puede negarse la existencia de ciertas propiedades estéticas –en general, la existencia de disposiciones que hace posible obtener esas impresiones o apariencias–, incluso si esas propiedades no fueran siempre todo lo que los términos estándar de la descripción estética expresan, si es que admitimos un componente valorativo en ellos[16]. Las actitudes hacia las impresiones proporcionadas por las estructuras estéticas pueden evolucionar con el tiempo, incluso fluctuar en él, pero sin lugar a dudas hay algo unitario de tipo genéricamente perceptivo que con frecuencia se mantiene constante.

Si admitimos que un predicado estético P tiene en cierto sentido una fuerza valorativo, quizá de ello se derive entonces que no existe una propiedad directa o puramente perceptiva de ser P. No obstante, parece que siempre habrá disponible una propiedad estética neutral desde el punto de vista valorativo asociada a ella, digamos Pn, lista para proporcionar una cierta impresión fenoménica a quienes la perciben adecuadamente. De modo más general, podemos decir que, en relación a un objeto dado, casi siempre habría un contenido estético descriptivo en el que los jueces ideales que no

atribuyeran al objeto todas y solo las mismas propiedades estéticas –ya damos por sentado que muestran diferentes reacciones o actitudes hacia él– pudieran a pesar de todo coincidir. Además, no debemos olvidar que ese contenido puede existir incluso si no hubiera términos neutrales apropiados disponibles para dar prueba del acuerdo sobre tal contenido.

II

Entonces, ¿por qué no seguir con esta idea de las atribuciones y propiedades estéticas?, ¿qué razones puede haber para que hayamos de reconsiderar alguno de sus aspectos? Aquí tenemos algunos de los inconvenientes a los que ha dado lugar.

Uno: no es posible separar de modo efectivo los componentes descriptivo y valorativo en una atribución o propiedad. Dos: el componente descriptivo de esas atribuciones o propiedades no viene dado por impresiones gestálticas totales, sino por rasgos estructurales de carácter no estético. Tres: no hay qualia alguno, no hay propiedades fenoménicas de ningún tipo, por lo que a fortiori no hay qualia estéticos. Cuarto: incluso si dejamos de lado las anteriores objeciones, no podemos evitar constatar que existen diferencias irresolubles en los juicios estéticos entre jueces ideales, y sigue sin quedar muy claro que una perspectiva realista sobre las propiedades estéticas pueda dar cuenta adecuadamente de esa realidad.

En lo que sigue me dirijo de modo particular a cada uno de esos problemas.

III

Primera objeción. A pesar de lo señalado anteriormente, muchos pueden aún sentirse con ganas de insistir en que la mayoría de los términos estéticos tienen en realidad un componente valorativo de un tipo u otro, al menos en la práctica o en un contexto concreto. Muy bien: centrémonos solo en la esencia fenoménica neutra en su aspecto valorativo de esos términos y daremos con propiedades estéticas bona fide. Pero como reza la famosa

sentencia de Hamlet: «That's the question.» Quizá no sea totalmente posible identificar el componente puramente valorativo de un término estético de una manera tal que nos permita substraerlo de la significancia que tiene como totalidad, dejándonos con un componente meramente descriptivo cuyo valor de cambio fuera una propiedad estética; quizá lo que un término expresa de modo descriptivo no pueda aislarse, quizá ni siquiera podamos legítimamente presumir de que existe, aparte de lo que el término expresa en su uso concreto[17]. Si es así, entonces incluso el más modesto de los realismos estéticos, el que afirma que la atribución estética, ya esté cargada de sentido valorativo o no, radica en la existencia de propiedades estéticas neutras en ese sentido, resultaría ser también una pretensión demasiado optimista.

¿Qué decir a ello? De acuerdo, un modo en que podría ser que las impresiones fenoménicas asociadas con términos estéticos no pudieran presentarse libres de todo aspecto valorativos sería si esas impresiones fueran en sí mismas inherentemente agradables o desagradables. Las impresiones que acompañan a encontrar algo delicado o armonioso, por ejemplo, posiblemente sean de ese tipo. Desde el momento en que esas impresiones fenoménicas fueran inherentemente agradables o desagradables, parece que deberían traer consigo unas reacciones favorables o desfavorables correspondientes. Por tanto, en este sentido, aislar en el núcleo de las atribuciones estéticas impresiones fenoménicas neutrales sería una quimera.

Pero dos observaciones pueden servirnos como respuesta. Primero, sin lugar a dudas no es el caso que todas las impresiones estéticas tengan valor inherentemente hedonista. Más bien, parece que la mayor parte de ellas son, para la mayoría de quienes las perciben, más o menos neutrales desde ese punto de vista –por ejemplo, la paz de un paisaje, las curvaturas de un trazo, el refinamiento de un pasaje de violín. Segundo, incluso si todas las impresiones estéticas tuvieran una carga hedonista, aún sería posible racionalmente tanto aprobar como desaprobar la presencia de tal impresión en un instante concreto en una obra concreta, para luego informar de su ocurrencia con términos apropiados cargados de fuerza valorativa. Es decir, la posibilidad de causar placer inherente a una impresión como núcleo de una propiedad estética seguiría siendo discernible del componente valorativo

de esa propiedad siempre y cuando la identificáramos mediante un término cargado de fuerza valorativa apropiado.

Hay otras cosas que decir respecto al problema de la distinción o la posibilidad de aislar las propiedades estéticas, pero aparecerán por sí solas cuando discuta el tercero de los problemas mencionados, el que alude a la existencia de los qualia en general.

IV

Segunda objeción. ¿En qué consiste exactamente el componente descriptivo de una propiedad estética?, ¿es una impresión unitaria –o aspecto o apariencia– que nos proporciona un objeto, tal y como he defendido, o estamos más bien ante una pluralidad de combinaciones de rasgos no estéticos que el objeto posee? Llamemos a la primera la tesis fenomenológica de las propiedades estéticas, y a la segunda la tesis estructural[18]. ¿Hay razones adicionales para favorecer la tesis fenomenológica frente a la estructural? No estoy muy seguro de que pueda añadir algo más a lo que ya he dicho, aquí y en otros lugares[19], o a lo que podemos encontrar en los escritos de Sibley, Beardsley y Walton. Lo que respalda básicamente la concepción fenomenológica es que es más coherente con la semántica propia de las atribuciones estéticas: cuando adscribimos una propiedad estética parece que lo que estamos adscribiendo es, básicamente, un modo de apariencia emergente, y no una gama de conjuntos de rasgos diferentes que, si las cosas fuesen de ese modo, sostendrían tal apariencia.

En todo caso, la tesis fenomenológica parece que ganaría a la hora de arrojar luz sobre lo que conlleva exactamente una impresión fenoménica global –la clave de la atribución estética a la que hemos aludido–. Aunque hasta ahora he subrayado el carácter perceptivo de esas impresiones[20], no tenemos por qué negar que puedan ser también parcialmente afectivas. En otras palabras, algunas impresiones estéticas pueden estar ligadas a sentimientos subsiguientes a la aprehensión de los rasgos no estéticos de un objeto. Percibir tal impresión de un objeto puede querer decir, como Derek Matravers ha sugerido recientemente, aprehender las cualidades y formas

sensibles de ese objeto con un cierto sentimiento, o tener ciertos sentimientos al aprehenderlas[21]. Por otra parte, esas impresiones, aunque perceptivas en su esencia, pueden verse mediadas o influidas de manera significativa por una actividad conceptual a un cierto nivel; por ejemplo, la impresión de una estructura como un todo puede consistir parcialmente en una tendencia a categorizar las partes de ese modelo bajo un concepto como el de «ajustarse o funcionar juntos»[22]. Sin duda que hay mucho por hacer en este tema, es decir, en discernir en qué contiene exactamente esa impresión fenoménica o complejo experiencial que constituye el núcleo de una propiedad estética concreta.

Tampoco deberíamos pasar por alto el papel que los objetos paradigmáticos o modelos pueden desempeñar a la hora de concretar el contenido descriptivo de las atribuciones estéticas desde un punto de vista fenomenológico[23]. Quizás, al disponer de ese patrón o paradigma, podríamos identificar la impresión o sentimiento global de que se trata como «la impresión o sentimiento que obtenemos de esto », indicando ostensivamente el objeto o modelo en cuestión. Por supuesto, siempre existirá el problema de si todo el mundo procederá, o generalizará, del mismo modo –un problema al que Wittgenstein dotó de relevancia filosófica–, pero no hay razones para pensar que sea inevitable que no lo hagan así. Y es que, en correspondencia con los espacios cualitativos innatos que Quine postuló para las modalidades sensoriales –ante la necesidad de dar cuenta, por ejemplo, de por qué vemos el espectro visual básicamente en seis colores, y no, por decir algo, en tres o treinta y tres– pueden existir también «espacios cualitativos» estéticos innatos, que ayudarían a asegurar que gran parte de nuestras impresiones estéticas más básicas percibidas aproximadamente en los mismos niveles de especificidad fueran comparables.

V

Tercera objeción. Una teoría fenomenológica de las propiedades estéticas se enfrenta por naturaleza al escepticismo global sobre la existencia de la fenomenología misma. Hay un cierto número de filósofos que niegan la existencia de los qualia en general, es decir, de propiedades cualitativas intrínsecas a la experiencia consciente, más popularmente conocidas como

«los modos en que las cosas parecen o se nos aparecen». Las consecuencias para el mundo de lo fenomenológico son evidentes. Si no hay qualia de bajo nivel, como los qualia sensoriales, entonces presumiblemente no habrá qualia de alto nivel, como los qualia estéticos. Si no hay qualia del gusto, olor, color, tacto o tono, sin duda que no habrá ninguno de la gracia, delicadeza, melancolía, ordinariez, cansancio o armonía; por lo que una teoría fenomenológica de las propiedades estéticas estaría descartada desde un principio.

Probablemente los ataques más conocidos contra los qualia vengan de la mano de Daniel Dennett. Me gustaría repasar brevemente su ataque más conocido, el que aparece en un artículo titulado «Quining Qualia»[24].

Dennett intenta demostrar que la gente puede equivocarse sobre sus propios qualia de manera tal que es posible pensar que no estamos obligados necesariamente a creer que existan qualia correctos o incorrectos. Uno de los principales ejercicios mentales que usa para apoyar su idea es la historia de Chase y Sanborn, quienes saborean un café en Maxwell House. A Chase y a Sanborn les gustaba el café de la casa, pero ahora a ninguno de los dos les gusta. Chase afirma que le sabe igual, aunque ahora lo encuentra más flojo –aparentemente se ha convertido en un bebedor más sofisticado–, mientras Sanborn sostiene que le sabe diferente, aunque si le supiera igual diría que está igual de cargado –sus papilas gustativas parecen haberse deteriorado–. Las quejas de cada uno dependen en parte de la fiabilidad de sus recuerdos. Entonces Dennett se pregunta si podemos tomarlas en serio. «¿Pueden uno o los dos estar simplemente equivocados?, ¿pueden sus dilemas ser básicamente los mismos y su desacuerdo aparente más una diferencia en la manera de expresarse que en el estado psicológico o experiencial en sí?»[25]. Es decir, ¿no podría ser tan solo cuestión de cómo interpretan sus estados y experiencias previas, más que de una diferencia en los estados y experiencias en sí mismos?

Centrándonos en Chase, Dennett dibuja dos posibilidades. Una, sus café-qualia habrían permanecido iguales, mientras sus reacciones hacia ellos habrían cambiado. Dos, sus café-qualia habrían cambiado gradualmente con el tiempo, de modo que su recuerdo del quale original habría dejado de ser fiable, mientras su reacción al quale original, si pudiera recuperarlo, sería el mismo. No hay test que sea capaz de decirnos cuál de las dos opciones sería

cierta, mantiene Dennett, ya que las hipótesis alternativas no difieren en sus consecuencias observables. Esto se hace especialmente más evidente si consideramos hipótesis a medio camino entre las dos, con mezclas de ambas.

Por tanto, puede decirse que el argumento de Dennett sobre este y otros ejemplos similares es que la postulación de los qualia no está justificada, ya que en el caso de qualia que se han alterado ostensiblemente con el tiempo no hay modo alguno de distinguir empíricamente, entre los qualia alterados y la alteración en el recuerdo de los qualia experimentados previamente. Puesto que no hay modo en el que esa diferencia entre hipótesis pueda hacerse evidente empíricamente, ni siquiera para el propio sujeto, esas hipótesis en realidad no difieren en su contenido, por lo que la noción de qualia en los términos en que se ha formulado es falsa. Tengo dos objeciones que hacer a este argumento.

La primera es que el argumento parece básicamente verificacionista, si bien de un tipo sofisticado. Pero si no nos convencen en general los argumentos verificacionistas dirigidos a echar por tierra otras distinciones que nos parecen reales y entendibles –por ejemplo, la distinción entre la verdad y la asertabilidad justificada idealmente–, entonces no nos sentiremos excesivamente afectados por la dificultad a la que apuntan los experimentos de Dennett. Puede que solo tengamos que aceptar que nuestros qualia pueden cambiar de modo tal que no siempre podamos estar seguros de que lo han hecho, si es que las circunstancias en las que los cambios tuvieron lugar no permitieran su identificación. Pero esto no demostraría ni que la idea misma de ese cambio carece de sentido ni que en caso de experimentar ese tipo de cambios no estuviéramos nunca en la posición de pensar que lo hicimos.

La segunda objeción es que la cuestión general del recuerdo de los qualia es más problemática de lo que Dennett se da cuenta, tal y como Diana Raffman ha destacado en un trabajo reciente[26]. La investigación psicológica sobre la percepción categorial ha revelado la existencia de límites definidos para el refinamiento de las representaciones conceptuales de los datos sensoriales. Parece que podemos detectar o discriminar impresiones sensoriales –por ejemplo, tonos de color, matices de tonos– de un modo más preciso, más refinado, que aquel con el que nuestra mente las categoriza y etiqueta. Como consecuencia, el recuerdo preciso de tales impresiones sea quizá imposible,

como lo es todo su procesamiento conceptual posterior. Pero no hay duda de que eso no desmiente el hecho de que hayamos recibido efectivamente esas impresiones, impresiones de un sorprendente alto grado de especificidad[27].

Poniendo un ejemplo, imaginemos que al comparar dos manchas de color notamos solo uno o dos tonos de diferencia. Después imaginemos que los qualia que registramos se alteran en el sentido de que presentan un menor refinamiento o una generalidad mayor, de tal modo que la diferencia entre las manchas desaparece, y ambas parecen ahora ser más o menos las mismas. Por hipótesis, esto no puede interpretarse igualmente bien como un caso de persistencia de qualia con una alteración en el recuerdo de los mismos, ya que, sencillamente, no hay recuerdos de qualia en el nivel de especificidad indicado. De este modo, en vez de suponer que los qualia son falsos, resultaría que los realmente falsos son los experimentos de Dennett, en tanto plantean una equivalencia empírica entre cambios de hipótesis sobre los qualia y cambios en los recuerdos-de-losqualia, ya que, al menos en el caso de unos qualia sensoriales altamente específicos, simplemente carecemos por completo de esos recuerdos.

La otra línea del argumento contra los qualia presente en el texto de Dennett es que la tesis que distingue nítidamente los qualia de la reacción a los mismos no puede defenderse. Dennett mantiene que el error de base en nuestras ideas sobre los qualia es la convicción de que

lo que cuenta como el modo en que el zumo le sabe a x puede distinguirse... de lo que constituye un simple acompañamiento [de ese sabor]... Resulta confuso imaginar que consideramos esos casos y los despojamos gradualmente hasta reducirlos a lo esencial, y nos quedamos con su residuo común, el modo en que las cosas nos parecen, o nos suenan, o las sentimos, o nos saben, a distintos sujetos en distintas ocasiones, independientemente de cómo esos sujetos se ven afectados de modo no perceptivo e independiente de cómo quedan dispuestos a actuar o creer en consecuencia... el error fundamental es suponer que existe esa propiedad residual a la que debamos considerar seriamente...[28]

El hombre a quien le gusta el sabor de la cerveza, el hombre al que no le gusta y el hombre al que le resulta indiferente, nos sugiere Dennett, no «saborean» el mismo sabor, y un hombre a quien ahora ya no le gusta el aroma que anteriormente le gustaba posiblemente está oliendo un olor diferente. Puede decirse que la respuesta hedonista a un sabor u olor es parte de lo que ese sabor u olor suponen para el sujeto en cuestión, de modo que la noción de un sabor u olor básico, neutral desde el punto de vista valorativo, común a la experiencia de distintos sujetos diferentes con respuestas hedonistas opuestas entre sí, resulta ser no más que una ficción. El experimento de Dennett sobre el sabor de la coliflor es posiblemente la formulación más clara del problema:

Imaginemos la cura de la coliflor: alguien me ofrece una píldora para curar mi aversión a la coliflor. Me asegura que después de tragarla la coliflor me sabrá exactamente igual de lo que siempre lo hizo, ¡pero ahora me gustará su sabor! «Espera un momento», podría replicarle. «Creo que te acabas de contradecir.» Pero de todos modos me tomo la pastilla y resulta que funciona. Me convierto por un instante en un gourmet de la coliflor, pero si me preguntan cuál de los dos posibles efectos ha causado la píldora en mí [es decir, uno, el quale del sabor sigue siendo el mismo pero mi reacción a él ha cambiado frente a, dos, el quale del sabor ha cambiado] no sabré qué responder, y no encontraré nada en mi experiencia que arroje luz sobre el dilema. Por supuesto, reconozco que el sabor (un sabor de ese tipo) es el mismo –después de todo, la pastilla no ha convertido el sabor de la coliflor en el sabor del pastel de chocolate–, pero al mismo tiempo mi experiencia resulta tan diferente ahora que me resisto a decir que la coliflor sabe del mismo modo en que solía saber[29].

Creo que no deja de ser significativo que el más convincente de los experimentos de Dennett para defender que los qualia y las reacciones a ellos no puedan en último término distinguirse sean las que evidencian qualia gustativos, es decir, sabores en sentido literal. Pero esos experimentos resultan mucho menos convincentes cuando sustituimos los sabores por, por ejemplo, colores. Supongamos que alguien experimenta una clara reacción hedonista ante ciertos colores, de modo que le emociona, por ejemplo, el rosa por el rosa y el azul por el azul. Y después supongamos que de repente

se siente liberado de su hedonismo hacia el color gracias a una pequeña pastilla, de modo que ahora percibe el rosa y el azul sin ningún afecto destacable en sentido alguno. Podemos imaginar cómo ahora los acoge internamente con un simple encogimiento de hombros, con indiferencia. Entonces, ¿tiene algún sentido decir que la apariencia fenomenológica de esos colores ha cambiado para él?, ¿hay alguna razón para no confiar en la hipótesis que él probablemente formularía, a saber, que los colores le parecen los mismos, pero ahora afectan de modo diferente a su ánimo? Pensemos en un cierto sonido que oímos, un sonido al que en un principio no encontramos ni atrayente ni repulsivo, y después, gradualmente, llegamos a considerar delicioso. ¿Es posible dudar que haya una impresión sensorial constante, un quale, en nuestra experiencia mientras que nuestra actitud hacia él haya sufrido un cambio?

Sospecho que en estos experimentos los qualia visuales y auditivos proporcionan diferentes resultados –unos que apoyan con mayor fuerza la separación entre el quale y la reacción al mismo– a los que ofrecen los gustativos y olfativos por distintas razones. En los colores y sonidos, a diferencia de los sabores y olores, el factor de la saciedad física generalmente no entra en juego, y los efectos hedonistas que llevan consigo no son por regla general tan pronunciados. Hay también un sentido obvio en el que estamos más «distantes» respecto a los colores o sonidos que respecto a los sabores y olores, lo cual quizá nos posibilite separarlos más claramente de las reacciones que los acompañan. Si compensamos con nuestra mente esas diferencias, cuando revisamos las historias de Dennett sobre el aumento o la disminución en lo que pueden llegar a gustarnos unos sabores u olores, creo que nos sentiremos menos inclinados a admitir que esos altibajos produzcan un cambio en los gustos y sabores en sí.

VI

Cuarta objeción. Todo eso está muy bien, podría responder alguien a lo dicho hasta ahora; pero el verdadero problema sobre la atribución estética, ese alguien insistiría, aún sigue intacto. Se trata de dar cuenta de las diferencias continuadas e irresolubles en las atribuciones estéticas que pueden constatarse incluso entre críticos ideales, es decir, la sorprendente

falta de convergencia en los juicios que atribuyen propiedades estéticas a las obras de arte presente incluso entre receptores considerablemente preparados y reputados. Y es que esa constatación es lo que amenaza por encima de cualquier otra cosa al realismo estético sobre las atribuciones a las obras artísticas[30].

Básicamente, la idea es la siguiente. Sea cual sea la verdad sobre el contenido descriptivo de los términos estéticos relevantes, esto es, que ese contenido venga proporcionado por impresiones cualitativas de diferente carácter o por constelaciones de rasgos perceptivos de bajo nivel, y, sobre todo, que esos términos presenten un importante carácter valorativo, si estamos ante una cuestión de sentido o de implicaturas conversacionales en contextos relevantes, no podemos esperar razonablemente encontrar convergencia alguna ni siquiera en los juicios estéticos de los críticos ideales. Y esto es así a causa de la evidente diversidad de sensibilidades existente también entre esos críticos, tal y como el propio Hume reconoció hace 250 años. Los críticos ideales, al igual que lo hace la gente normal y corriente, se ordenan a sí mismos en tipos o grupos de sensibilidad, y posiblemente en muchos de ellos.

Si esto fuera así, entonces el realismo sobre las propiedades estéticas «del mundo» o «gruesas», es decir, las propiedades denotadas por términos estéticos esenciales propios de la actividad crítica con su aspecto valorativo intacto, tendría poco futuro. Que siempre pueda haber a la vista propiedades estéticas más básicas, más «finas», que los críticos en disputa se vean obligados a reconocer, parece ofrecernos tan solo un pobre consuelo. Y es que no habría certeza sobre si una escultura abstracta tiene o no, por ejemplo, «gracia», solo porque ciertos críticos ideales, con sensibilidades A, B y C, lo vieran así, en virtud de su reacción positiva frente a la impresión básica que presentase la escultura candidata a la descripción de «graciosa», mientras otros críticos ideales, de sensibilidades D, E y F, no la interpretaran de ese modo, en virtud de su correspondiente reacción negativa ante la misma impresión básica[31].

Además, la superveniencia, un pilar esencial del realismo sobre las propiedades, también se vería en peligro, puesto que las propiedades estéticas dejarían de supervenir en las propiedades intrínsecas y relacionales de una obra –sus rasgos estructurales más su contexto artístico–, debido a

que las diferentes sensibilidades entre los críticos ideales impedirían que las propiedades estéticas surgieran a partir únicamente de esos fundamentos[32]. Cierto, podemos replicar que la superveniencia de las propiedades estéticas aún podría mantenerse, aunque en una forma estricta, relativa a la sensibilidad. En vez de elegancia simpliciter no tendríamos más remedio que hablar de, por ejemplo, una elegancia, la cual equivaldría más o menos a una disposición para parecer elegante a los críticos ideales de un grupo de sensibilidades concreto, que incluyera las sensibilidades A, B y C[33]. Pero hablar de una superveniencia de propiedades tan cualificada nos llevaría al engaño[34].

En todo caso, para acercarnos a los términos que en el realismo estético implican diferencias de sensibilidad necesitamos saber en qué consisten aquí las sensibilidades. Para empezar, debemos reconocer la posibilidad no solo de una diversidad de sensibilidades, sino también de una diversidad de tipos de sensibilidad. Sospecho que bien puede haber dos de ellos en juego aquí, dos tipos a los que llamaré sensibilidad perceptiva y sensibilidad actitudinal. Esta idea se asemejaría a la distinción entre impresiones fenoménicas y reacciones valorativas presente en mi análisis previo de las propiedades estéticas dotadas de valor. Una sensibilidad perceptiva sería una disposición para recibir impresiones fenoménicas de ciertos tipos a partir de diversas constelaciones de rasgos perceptibles no estéticos; mientras que la actitudinal sería la disposición para reaccionar a impresiones fenoménicas de ciertos tipos con actitudes favorables o desfavorables. No hace falta asumir que la sensibilidad actitudinal sea necesariamente algo fijo o innato: sin duda puede existir en ella un fuerte componente modelado por la cultura. Además, debemos esperar que la sensibilidad actitudinal de una persona se vea claramente sujeta a modificaciones en el tiempo respecto a las impresiones fenoménicas concretas, especialmente desde el momento en que tenemos constancia de que esa sensibilidad ha sido dirigida o condicionada por la cultura más que por la psicología.

Supongamos ahora, en aras de la sencillez, que hubiera tres sensibilidades de cada tipo; que considerásemos nueve tipos de sensibilidad con ambas dimensiones: se trataría de sensibilidades combinadas o perceptivoactitudinales. Así, en la práctica, y asumiendo que todos los demás aspectos son ideales, aún habría perfectamente nueve perfiles distintos de respuesta estética, correspondientes a nueve tipos de sensibilidad

combinada, con el respectivo desacuerdo en cada uno de los casos concretos. La pregunta que surge de modo instintivo es a qué aspecto de la divergencia en la sensibilidad atribuiríamos cada desacuerdo concreto. ¿Cómo podríamos determinar en un caso particular si el desacuerdo se basa en diferencias de sensibilidad perceptiva o en diferencias de sensibilidad actitudinal, o quizá en ambas? Planteado de modo más general: ¿qué puede proporcionarnos la evidencia de que los jueces difieren en sensibilidad perceptiva en vez de actitudinal o viceversa?[35]

Sin embargo, aunque hemos de estar abiertos a una posible diversidad en las sensibilidades perceptivas, es decir, en las propensiones para recibir impresiones estéticas a partir de las mismas configuraciones perceptivas, no es en absoluto igual de evidente que existan tales diferencias entre los críticos ideales como que exista una diversidad de las sensibilidades actitudinales, esto es, de la propensión a que les gusten o no unas impresiones estéticas concretas. De tal modo, si separamos los aspectos descriptivos de los valorativos en este ámbito, tal y como he venido sugiriendo que podemos en principio hacer, habrá una mayor esperanza de convergencia final en al menos las atribuciones estéticas descriptivas de los críticos ideales de la que podríamos pensar, aunque la diversidad de sensibilidades perceptivas sea, por supuesto, teóricamente posible.

¿Pero qué pasaría si esa posibilidad teórica acabara siendo cierta?, ¿qué pasaría si hubiera tantas sensibilidades perceptivas distintas como, más o menos, grupos sanguíneos hay? Pues bien, estaríamos en condiciones tanto de encontrar nuestro grupo de sensibilidad perceptiva y actitudinal, como de permanecer en sintonía con ellos. Pero eso no alteraría el hecho de que las propiedades estéticas adecuadamente relativizadas, permanecerían siempre ahí, para tenerlas y experimentarlas.

Hay dos cuestiones que resulta lógico plantear en este punto. Primera, ¿por qué importa que existan grupos de perceptores entre los que es probable encontrar convergencia en el juicio estético, puesto que las diferencias de sensibilidad inducen al final claramente a divergencias, incluso bajo condiciones ideales, entre los perceptores estéticos?, ¿por qué deberíamos preocuparnos por identificar nuestro grupo de sensibilidad, sea del tipo que sea? Una respuesta obvia, aunque quizás haya otras, es que las recomendaciones de los críticos pertenecientes a nuestro mismo grupo de

sensibilidad serían de mayor utilidad práctica, al exhibir un mayor valor predictivo respecto a nuestras propias satisfacciones estéticas que las procedentes de otros críticos.

Segunda, ¿es la pertenencia a uno de tales grupos de sensibilidad mejor que la adscripción a otro, y si es así, cómo? Una respuesta afirmativa a este dilema puede nacer como una consecuencia de encarar el crucial aunque tan dilatadamente ignorado problema planteado por el famoso ensayo de Hume sobre el gusto, concretamente, el de explicar por qué los juicios de los críticos ideales deberían interesarnos a todos quienes percibimos, incluso lejos de la idealidad, y por qué quienes percibimos tenemos razones para esforzarnos en conseguir una mayor idealidad en nuestras disposiciones estéticas ya que estas disposiciones están sujetas a cambio. Pero este no es el lugar para desarrollar una respuesta[36].

VII

Antes de concluir este ensayo vuelvo brevemente a la crítica que John Bender presenta a mi anterior defensa del realismo estético, crítica que proporciona a las cuestiones que acabo de subrayar un modo de expresión más enérgico. Tras presentar un resumen de mi ataque a un cierto tipo de antirrealismo estético, cuyos principales puntos recordé al iniciar el presente ensayo, Bender señala que pretendo bloquear ese tipo de antirrealismo que entiende las propiedades estéticas como meras reacciones valorativas a rasgos no estéticos. Mantiene que para ello adopto como instrumento la presentación de un análisis alternativo, relacional, de esas propiedades en términos grosso modo de las disposiciones o propensiones de una obra de arte para producir en los perceptores adecuados ciertas impresiones fenoménicas de carácter holístico. En cualquier caso, Bender no está contento con ese análisis y encuentra insuficiente la defensa del realismo estético al que sirve de respaldo. Aquí me centraré en lo que parecen ser sus dos críticas principales.

Primero, Bender defiende que las atribuciones estéticas neutrales en su valoración son tan discutibles y tan relativas al gusto crítico como las atribuciones estéticas cargadas de ella:

Pero ¿qué sucede si la aplicación de términos estéticos puramente descriptivos presenta el mismo tipo de relatividad con respecto a los gustos o estándares de unos jueces concretos [como lo hace la aplicación de términos estéticos claramente valorativos]?, ¿no habrá disputas irresolubles entre los críticos sobre el modo más apropiado de describir o interpretar el contenido estético de una obra?... Puede haber tanta indeterminación crítica sobre si cierto pasaje musical es triste o resignado como la hay cuando lo juzgamos inconexo o solo espontáneo... Sugiero que si las propiedades estéticas son disposiciones para proporcionar impresiones o apariencias fenoménicas, tal y como Levinson defiende, esas impresiones serán variables de modo significativo y reflejarán las sensibilidades del juez de manera tan incuestionable como lo hacen sus propias reacciones valorativas[37].

Mi respuesta reza como sigue. Por supuesto que puede haber tanta divergencia entre los críticos ideales respecto al contenido estético neutral como la que presentan con respecto a sus reacciones valorativas ante el mismo. Es decir, la diversidad de lo que anteriormente he llamado sensibilidades perceptivas puede tener tanto que ver con la no convergencia en los juicios estéticos entre críticos ideales como la diversidad de sensibilidades actitudinales. Pero me parece que hay, al menos en tanto nadie ha sido capaz de demostrarlo, pocas razones para pensar que sucede realmente así.

Si consideramos el clarificador ejemplo de Bender, es fácil imaginar que los críticos ideales en desacuerdo sobre la aplicación a un fragmento de música de términos cargados como «inconexo» o «espontáneo» nunca se sentirán en la necesidad de estar de acuerdo en uno más que en otro, a causa de sus diferentes reacciones hedonistas o distintas actitudes evaluativas ante al fragmento en cuestión. Pero resulta bastante menos fácil de imaginar, dada nuestra experiencia en estos asuntos, que una atención más detenida a la música, una apreciación más sensible de su estilo, una conciencia más profunda de sus antecedentes históricos –y quizá también una posterior elucidación del concepto de expresividad musical[38]– no servirían para hacer que esos críticos coincidieran en que el fragmento se describe mejor como «resignado» que como «triste» o viceversa.

Segundo, Bender mantiene que no hay fundamentos suficientes para creer que exista una impresión fenoménica específica asociada a todo término estético relevante, una impresión aislable de cualquiera que sea la fuerza valorativa que el término detente, y que sea compartida o compartible por críticos ideales que, no obstante, difieran en sus reacciones evaluativas hacia él:

Levinson describe de manera muy pobre esas «impresiones» para que podamos permitirnos prescindir de la alternativa: que varían con el gusto. Después de todo, ¿queda del todo claro que cuando yo describo un cuadro como estridente y tú como de un colorido intenso el cuadro nos está proporcionando la misma impresión fenoménica?... Yo encuentro un vino dolorosamente ácido mientras para ti es refrescante y estimulante. ¿Compartimos a pesar de todo alguna impresión fenoménica única sobre la acidez del vino?[39]

Mi respuesta está implícita en mi discusión sobre el ataque de Dennett a los qualia. Bender pretende motivar el mismo escepticismo al que Dennett dio poder total: el escepticismo sobre si los registros cualitativos pueden distinguirse de las reacciones hedonistas o las actitudes valorativas hacia esos registros. Pero ya he señalado cómo tal escepticismo puede y debe combatirse. Añadiría solo que el hecho de que a veces seamos incapaces de concretar esas diferencias introspectivas de modo seguro difícilmente constituye una razón para pensar que en principio, o incluso habitualmente, seamos incapaces de hacerlas.

Una última observación, respecto al gusto en su sentido literal, objetivo del segundo ejemplo de Bender: parece que la gente difiere de modo significativo en sus estándares solo en tales cuestiones, más que con otras modalidades sensitivas. Lo que esto significa es que las respuestas que atañen al gusto quizá necesiten primero calibrarse de cierto modo si es que sus experiencias han de ser comparadas significativamente. Por ejemplo, algunas personas pueden percibir nítidamente la dulzura solo cuando hay dos cucharadas de azúcar en su té, mientras otras requieren no más que la punta de una cucharilla[40]. Las diferencias de este tipo –esto es, diferencias en la sensibilidad a rasgos perceptivos no estéticos, tales como la dulzura o la

acidez– se pueden explicar probablemente como que un sujeto encuentra el vino descaradamente ácido y otro que refrescantemente ácido, o como diferencias en la impresión global fenoménica de un vino, o como diferencias en la preferencia de quienes lo degustan sobre el grado de la acidez percibida.

VIII

Sin lugar a dudas, la objetividad de las respuestas estéticas que he defendido en este ensayo no es de un tipo tal que les otorgue un estatus trascendente, independiente de nuestras reacciones. Lo que he defendido es, más bien, la objetividad como una convergencia intersubjetiva contingente pero estable sobre los juicios entre receptores cualificados.

Las valoraciones recientes sobre el antirrealismo de las propiedades estéticas no nos proporcionan demasiadas razones para pensar que entre esos perceptores cualificados existan diferencias insalvables en la caracterización estética de una forma artística concreta en todos, o incluso en la mayoría, de los casos –incluso si se trata de caracterizaciones estéticas «del mundo» o «gruesas»–. La evidencia nos demuestra, por el contrario, que eso es así solo en ciertas situaciones, aquellas sobre las que teoría llama la atención, distanciándose como lo hacen de la tediosa norma del acuerdo amplio y tácito existente sobre tales cuestiones entre quienes tienen la experiencia adecuada.

¿Habría algún amante del arte o un crítico competente que pusiera reparos a juicios estéticos como que el comienzo de la Novena Sinfonía de Beethoven es oscuro y amenazador?, ¿que la Emma de Austen es aguda e inteligente?, ¿que La novia judía de Rembrandt es amable y tierna?, ¿que el Broadway Boogie-Woogie de Mondrian es vibrante y exhuberante?, ¿que el Pájaro en el espacio de Brancusi es refinado y elegante?, ¿que la Escalera Bauhaus de Schlemmer es fría y etérea?, ¿que Vértigo es trágica e inquietante?, ¿que la Calle, Dresde de Kirchner es estridente y alienante?, ¿que Anticipo de un brazo roto de Duchamp es extravagante y juguetón?, ¿que Ionisation de Varese es escandalosa e irreverente?, ¿que Catch-22 de Heller es anárquico y chistoso?, ¿que Papi de Plath es amargo e irónico?[41]

Incluso si los desacuerdos irreconciliables en la apreciación entre observadores ideales que surgen de las diferencias de sensibilidad actitudinal o perceptual persistieran en un número considerable de casos, nada impediría la interpretación realista de las atribuciones estéticas, o su interpretación como verdaderas o falsas en la mayoría de los casos. Me parece que un defensor del realismo estético puede conformarse razonablemente con eso.

Notas al pie

* Publicado por primera vez en E. Brady y J. Levinson (eds.), Aesthetic Concepts: Essays after Sibley (Oxford, Oxford University Press, 2001), 61-80.

[1] «Aesthetic Concepts», Philosophical Review 68 (1959): 421-50, por supuesto, además de otros ensayos que aparecen mencionados en notas posteriores. La tesis que defiendo aquí reconoce su deuda en gran medida con los escritos de Monroe Beardsley y Kendall Walton.

[2] «Being Realistic About Aesthetic Properties», Journal of Aesthetic and Art Criticism 52 (1994): 351-4. Puede encontrarse una formulación anterior y más completa de esta posición, aunque con un énfasis diferente, en mi «Aesthetic Supervenience» (1983), reimp. en Music, Art and Metaphysics (Ithaca, Cornell University Press, 1990).

[3] Vid. Frank Sibley, «Aesthetic and Non-aesthetic Properties», Philosophical Review 74 (1965): 137-93; id., «Objectivity and Aesthetics», Proceedings of the Aristotelian Society Supplement 42 (1968): 31-54; Monroe Beardsley, «The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions», Revue Internationale de Philosophie 28 (1974): 336-52. Vid. también Göran Hermerén, The Nature of Aesthetic Qualities (Lund, Lund University Press, 1988).

[4] Para una profundización sobre la objetividad dentro del mismo marco, vid. Richard Miller, «Three Versions of Objectivity: Moral, Aesthetic and Scientific», y Peter Railton, «Aesthetic Value, Moral Value, and the Ambitions of Naturalism», en Levinson (ed.), Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection (Cambridge, Cambridge University Press, 1998).

[5] Vid. Kendall Walton, «Categories of Art», Philosophical Review 79 (1970): 334-67; Mark Sagoff, «Historical Authenticity», Erkenntnis 12 (1978): 83-93; Philip Pettit, «The Possibility of Aesthetic Realism», en Eva Schaper (ed.), Pleasure, Preference and Value (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), 17-38; Gregory Currie, «Supervenience,

Essentialism, and Aesthetic Properties», Philosophical Studies 58 (1990), y Levinson, «Aesthetic Supervenience».

[6] Vid. Frank Sibley, «Particularity, Art and Evaluation», Proceedings of the Aristotelian Society Supplement 48 (1974): 1-21. En un provechoso ensayo, «The Beautiful, the Danty and the Dumpty», British Journal of Aesthetics 35 (1995): 317-29, les llama «términos estéticos veridictivos».

[7] No debo incluir «bello» y «feo» en esta categoría sin precisar, tal y como pienso, que esos términos en su empleo primario sobre objetos visuales implican tipos particulares de impresión fenoménica, respectivamente, el de armonía placentera y el desarmonía incómoda, y no simplemente mérito o demérito en abstracto. Reconozco, a pesar de todo, que «bello» se usa también como término no específico de valoración estética, con el mero sentido de «estéticamente excelente».

[8] Zangwill denomina a todos esos términos «términos estéticos sustantivos». Vid. «The Beautiful, the Danty and the Dumpty».

[9] «Particularity, Art and Evaluation», 6.

[10] En filosofía moral se dice que tales términos generan descripciones «gruesas», aquellas en las que se evalúa al tiempo que se describe. Aunque vid. Zangwill, «The Beautiful, the Danty and the Dumpty», para encontrar ciertas diferencias entre los casos morales y los estéticos.

[11] «Particularity, Art and Evaluation», 6.

[12] Sobre esta cuestión vid. Hermerén, The Nature of Aesthetics Qualities, cap. 5.

[13] «The Beautiful, the Danty and the Dumpty», 322. De todos modos, Zangwill niega posteriormente que esta idea pueda mantenerse para al menos una de esas atribuciones, la gracia. Él defiende que aunque es el contexto el que convierte en mérito o desmérito la mayoría de las propiedades estéticas, y que, por tanto, la mayoría no son siquiera méritos o deméritos pro tanto de la mayoría de las propiedades estéticas, la gracia parece contar solo y siempre para bien: «¿Puede la gracia de algo ser alguna

vez un demérito? Es difícil ver cómo podría serlo» (p. 324). Pero yo me inclino por la postura contraria. La gracia estaría contraindicada estéticamente en una pintura o una escultura impresionista sobre las ejecuciones en masa de Babi Yar. Si es así, entonces también la gracia no sería, tout court, un mérito pro tanto en las obras de arte, y los matices de valor positivos de su atribución a una obra podrían ser solo cuestión de una implicatura conversacional. Pueden encontrarse otras complicaciones de la atribución estética en Juliana Corina Vaida, «The Quest for Objectivity: Secondary Qualities and Aesthetic Qualities», Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998): 283-97.

[14] Más exactamente, por «el peculiar aspecto estridente, no armonioso, embaucador de las combinaciones de color».

[15] En «Being Realistic» se ejemplificaba la misma idea con la pomposa excitación del cuarto movimiento de la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky y el enajenado deseo del primer movimiento del Quinteto para Piano de Franck, respecto a cuyas cualidades estéticas las reacciones difieren claramente. En relación con la última pieza, podemos aportar el reciente testimonio de Roger Scruton: «El pretendido narcisismo del Quinteto para Piano de Franck constituye sin duda una característica expresiva, pero no es una virtud de la obra que la posee. A pesar de todo, es parte de la fuerza de esta obra, que con tanto éxito transmite este, en cierto sentido, mal reputado estado mental» (The Aesthetic of Music, Oxford, Oxford University Press, 1997, 148).

[16] Aunque por conveniencia adopto aquí el análisis disposicional acostumbrado de las propiedades perceptivas, creo que, estrictamente hablando, tales propiedades no son exactamente disposicionales, sino más bien supervenientes fuertemente en esas disposiciones. (Colin McGinn ha señalado recientemente lo mismo de manera muy persuasiva, en lo que se refiere a las propiedades de color, en «Another Look in Color», Journal of Philosophy 93, 1996: 537-53, al tiempo que Gregory Currie hace lo propio en referencia a las propiedades perceptivas en «Supervenience, Essentialism and Aesthetic Properties»). Entonces, ¿qué son las propiedades perceptivas en sí? En mi opinión, las propiedades de color son más o menos evidentes modos de apariencia visual, relacionados, pero no idénticos, con las disposiciones a aparecer visualmente de tal o cual modo, mientras las propiedades estéticas son aproximadamente modos de apariencia

fenoménica, donde esos modos implicados son de un nivel más alto que los presentes en las propiedades sensoriales básicas. A diferencia de una concepción disposicional de las propiedades perceptuales, una concepción del tipo modosde-apariencia no entra en conflicto con la intuición de que, al menos en condiciones favorables, solo «se mira y se ve» qué propiedad de color o estética posee una cosa. (Vid. una posterior elaboración en «¿Qué son las propiedades estéticas?», cap. 20 de este libro.)

[17] Un filósofo que se muestra claramente escéptico sobre esa «cirugía» conceptual requerida es Alan Goldman: «Una cuestión totalmente distinta es si podemos analizar siempre las propiedades valorativas en sus componentes evaluativos y no evaluativos. Desde el momento en que entendemos esas propiedades como relaciones entre propiedades objetivas y respuestas valorativas, puede parecer que la respuesta ha de ser afirmativa. Pero igualmente he señalado que muchas de las propiedades de alto nivel de este tipo no son nada específicas en su aspecto objetivo. Aunque debería ser posible en principio analizar las referencias específicas a tales propiedades en sus componentes objetivo y subjetivo, no podemos hacerlo así con las propiedades en sí mismas» (Aesthetic Value, Boulder CO, Westview Press, 1995, 26).

[18] Podemos llamar alternativamente a esta última la tesis reductiva.

[19] Vid. mi «Aesthetic Supervenience».

[20] Esto queda subrayado por el hecho de que se las llame, como se hace a menudo, gestalts.

[21] «Aesthetic Concepts and Aesthetic Experience», British Journal of Aesthetics 36 (1996): 265-77. Matravers propone que ciertas propiedades estéticas, como «delicado», tienen tanto un uso no estético, regulado por las circunstancias, como un uso ligado a la experiencia, propiamente estético. En este último, hay que reconocer una visión fenomenológica de la propiedad que se atribuye: «Consideremos de nuevo el jarrón; la experiencia de él causa en un observador la creencia de que es estriado, azul, que está hecho de un cristal delicado, que tiene más o menos 20 centímetros de alto, etc. Esto puede ser suficiente por sí mismo para dar fundamento al juicio no estético de que es delicado. Si además el observador tiene cierta sensación

(quizá parecida a la pérdida o ansiedad sobre la fragilidad del objeto) esto puede conducir a un juicio estético [que es delicado]. No tendría sentido usar un término distinto; lo que se necesita comunicar es la respuesta precisa a esas propiedades del jarrón que tienen que ver con su ser (no estéticamente) delicado» (p. 273).

[22] Pueden encontrarse sugerentes propuestas en esta línea en Monique Roefols, «Aesthetics Experiences and Their Place in the Mind» (Ph. D. dissertation, University of Maryland, 1997). Vid. también Barys Gaut, «Metaphor and the Understanding of Art», Proceedings of the Aristotelian Society (1997): 224-41, para unas inteligentes observaciones sobre la implicación doxástica frente a imaginativa de los conceptos en la experiencia estética.

[23] Puede encontrarse una discusión muy iluminadora sobre el papel que desempeñan estos paradigmas en el discurso estético en Vaida, «The Quest for Objectivity». En todo caso, el relativismo, que Vaida defiende que se sigue de la variación en la preferencia de paradigma en los jueces estéticos, no resulta tan inevitable como la autora hace que parezca.

[24] Daniel Dennett, «Quining Qualia» (1988), reimp., en William Lycan (ed.), Mind and Cognition (Oxford, Blackwell, 1990); las páginas se refieren a esta reimpresión. Otras críticas sobre la tesis de Dennett de «quinear» los qualia, sin conexión con la mía, son Georges Rey, «Dennett's Unrealistic Psychology», Philosophical Topics 22 (1994): 259-90; Enric Lormand, « Qualia! Now Showing At A Theatre Near You», Philosophical Topics 22 (1994): 127-56, y Bredo Johnsen, «Dennett on Qualia and Conciousness: A Critique», Canadian Journal of Philosophy 27 (1997): 47-81.

[25] «Quining Qualia», 527.

[26] Language, Mind and Music (Cambridge MA, MIT Press, 1993), y «On the Persistence of Phenomenology», en T. Metzinger (ed.), Concious Experience (Padeborn, Schoningh, 1995): 293-308.

[27] Esto disminuye sin duda la fuerza de la moraleja final de Dennett sobre los qualia: «Sería erróneo transformar el hecho de que inevitablemente hay un límite en nuestra capacidad para describir las cosas que experimentamos

en la suposición de que hay propiedades absolutamente indescriptibles en nuestra experiencia («Quining Qualia», 544). No necesitamos ninguna transformación ilícita para llegar a tal suposición; parece que las cosas son empíricamente así.

[28] «Quining Qualia», 521.

[29] Ibid. 535.

[30] Este es el quid tanto de Goldman, Aesthetic Value, cap. 1, como de John Bender, «Realism, Supervenience, and Irresolvable Aesthetic Disputes», Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 371-81.

[31] Goldman confiesa esta preocupación con especial energía: «La cuestión prioritaria es si los críticos ideales tal y como se han especificado anteriormente en términos de sus características... estarán de acuerdo en sus juicios estéticos... si difieren, entonces la tesis [realista] hará que adscribamos propiedades incompatibles a las mismas obras de arte. Las obras serán delicadas y horribles, llenas y carentes de vigor. El problema del acuerdo entre críticos ideales es crucial, puesto que la tesis [realista] resulta incoherente sin tal consenso» (Aesthetic Value, 28-9).

[32] Vid. Bender, «Realism».

[33] Los antirrealistas en relación a las propiedades estéticas propondrán entonces una acomodación distinta al hecho de la divergencia crítica, evitando por completo hablar de superveniencia: «Podemos ver ahora cómo los no realistas modifican la teoría relacional de las propiedades estéticas... para así evitar esa adscripción de propiedades incompatibles que tanto molesta al realista. Según la tesis adecuadamente modificada, cuando yo digo que un objeto tiene una cierta propiedad estética, estoy diciendo que los críticos ideales que por lo general comparten mi gusto reaccionarán de una cierta manera a sus propiedades más básicas» (Goldman, Aesthetic Value, 37).

[34] En el curso de su argumentación contra la postura sobre la superveniencia estética adoptada por Goldman en artículos anteriores, Bender extrae una conclusión distinta: «Goldman parece pensar que las propiedades estéticas

contrarias del tipo que causa disputas irresolubles, propiedades con implicaciones valorativas opuestas, pueden cada una ser superveniente sobre las propiedades básicas no valorativas de una obra... Yo mantengo que Goldman se equivoca... [para Goldman] la verdad de nuestros juicios estéticos ha de entenderse no como una cuestión de si todos los críticos ideales responderían como nosotros lo hemos hecho, sino como si los críticos ideales cuyos estados compartimos responderían así... [Esto] da lugar a una superveniencia relativizada: en relación con un estándar de gusto específico o conjunto de valores no puede haber cambio en una evaluación crítica racional de una obra sin algún cambio en sus propiedades no valorativas... Pero yo defiendo que una superveniencia relativizada de este tipo no es superveniencia en ningún sentido. La superveniencia es una relación metafísica de dependencia que mantiene que los cambios en las propiedades que supervienen se producen solo cuando hay cambios en las propiedades básicas relevantes. La limitación en la que quedamos gracias a la relativización no es nada más que la más bien trivial, y epistémica, limitación sobre la consistencia de los juicios racionales» («Realism», 372-3). Me parece que la relativización a la que induce esa no convergencia definitiva entre críticos ideales no necesita tomar la forma que Bender imagina. Y es que en vez de relatividad de los estándares que los críticos aceptan, nosotros podemos verla como relatividad respecto a las sensibilidades que constituyen parcialmente sus críticas. El fundamento de la superveniencia necesitaría ampliarse hasta incluir la sensibilidad crítica particular, y las propiedades estéticas definidas en referencia a ellas serían entonces, consecuentemente, mucho más limitadas, dirigidas implícitamente a los críticos ideales en esa misma línea. Pero entonces deberíamos tener aún algo que fuera reconocible como superveniencia de una propiedad, y no solo una limitación de consistencia racional sobre los juicios de cualquier tipo.

[35] Hemos de llamar la atención sobre el hecho de que la tesis del carácter valorativo imprescindible de las atribuciones estéticas y la tesis de la no convergencia en las atribuciones entre jueces ideales por causa de diferencias irreducibles en la sensibilidad, aunque están relacionadas, solo son equivalentes si todas las diferencias en la sensibilidad son cuestión de sensibilidades actitudinales diferentes –incluyendo las reacciones diferentes hacia las mismas impresiones fenoménicas–, y no de sensibilidades perceptivas diferentes, esto es, diferentes disposiciones a recibir esas impresiones a partir de los mismos rasgos perceptivos de bajo nivel.

[36] Intento hacerlo así en «Hume’s Standard of Taste: The Real Problem», Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2002): 227-38 (cap. 21 de este libro). Puede encontrarse una respuesta semejante en Goldman, Aesthetic Value.

[37] «Realism», 374.

[38] Vid. mi «Musical Expressivenes», en Pleasures of Aesthetics (Itaca, Cornell University Press, 1996), 90-125, y «Expresividad musical y oír-como-expresión» (cap. 6 de este libro).

[39] «Realism», 375.

[40] Dejamos al margen, por supuesto, la posibilidad más extrema de variación al percibir la amargura de sustancias como la fenoltiurea, que a gran parte de la humanidad no le parece amarga en absoluto.

[41] Démonos cuenta que incluso allí donde existe una llamativa ambigüedad respecto al carácter de una obra, por ejemplo, respecto a Mujeres de De Kooning, cuya perspectiva sobre el tema bascula entre la rabia salvaje y la afirmación alegre, esa ambigüedad es en sí misma una parte objetiva de ese carácter.

20

¿Qué son las propiedades estéticas?*

I. ALGUNOS PROBLEMAS SOBRE LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS

En un reciente ensayo, Derek Matravers ha intentado demostrar que el realismo estético es una tesis problemática[1]. Matravers plantea algunos problemas tanto frente a la existencia misma de las propiedades estéticas como frente a, en caso de que existan, si han de ser entendidas como modos perceptuales de apariencia de alto nivel[2]. Llamemos al primer asunto tesis sobre la existencia de las propiedades estéticas, y al segundo, tesis sobre la naturaleza de las mismas.

Las objeciones de Matravers a la tesis de la existencia son fundamentalmente dos. La primera es que parece que no hay fundamentos suficientes para postular las propiedades estéticas, más allá de lo que casi todas las partes admiten, las descripciones estéticas justificables, por un lado, y las respuestas estéticas manifiestas, por otro. Y es que generalmente se admite que las propiedades no estéticas perceptibles, que causan respuestas estéticas manifiestas al tiempo que pueden requerirse para respaldar descripciones estéticas justificables, son todo lo que necesitamos para dar cuenta de manera satisfactoria de los fenómenos propios de nuestra vida estética. La segunda objeción es que postular propiedades estéticas correspondientes a predicados estéticos parece dar lugar a dos con secuencias en absoluto deseables: calificar de ambiguos ciertos predicados psicológicos que tienen un empleo tanto ordinario como estético, por un lado, y, por otro, el debilitamiento de la autonomía de los juicios estéticos[3].

Comenzaré con la segunda objeción, ya que me parece menos grave que la primera. Las supuestas dos consecuencias indeseadas que se derivarían del supuesto de que no hubiera propiedades estéticas no lo son en absoluto, en primer lugar, porque esa consecuencia, en realidad, no se sigue; en segundo,

porque, suponiendo que sí se siguiera, la consecuencia no sería tan indeseable.

El primer ejemplo de una presunta consecuencia no deseada gira en torno a un argumento de Roger Scruton sobre predicados emocionales como «triste». Se afirma que «triste» no puede referirse a una propiedad diferente cuando se trata de la música que cuando se habla de personas, porque eso significaría que ese término sería ambiguo, esto es, poseería dos significados diferentes y no relacionados, por lo que podríamos saber cómo aplicar «triste» a la música sin saber cómo hacerlo a las personas, lo cual no sería adecuado. Pero la respuesta a esto es que el argumento de Scruton parte de un falso dilema: que esté implicada solo una propiedad, es decir, tristeza, en los dos casos, lo que da lugar a que existan dos propiedades implicadas y no relacionadas. La posibilidad de que haya dos, aunque relacionadas, simplemente se ignora. Nos obstante, esta posibilidad es consistente con un uso expresivo de «triste» en conexión con la música, que a su vez presupone el uso corriente de «triste» relacionado con las personas, tal y como Scruton insiste que debe ser. La segunda propiedad estética, la tristeza musical, solo necesita ser algo parecido a una disposición en la música para que la oigamos como si fuera la expresión ordinaria de tristeza por alguien[4]. Si la tristeza musical es en efecto algo parecido a eso, queda perfectamente claro por qué no podemos decir de «triste» que sea ambigua entre sus usos ordinario y musical, y por qué no podemos aplicar «triste» a la música sin ser capaces de hacerlo en su contexto ordinario, extramusical.

El segundo ejemplo de una presunta consecuencia no deseada no debería preocupar al defensor de las propiedades estéticas, y no porque la consecuencia realmente no se derive, sino porque deja de ser una consecuencia no deseada. La doctrina de la autonomía de la estética defiende que no podemos saber que un juicio estético es cierto de un objeto, obra de arte o algo por el estilo, sin tener una experiencia directa de ese objeto, obra, etc. Pero los argumentos que ofrece esta doctrina, que hunde sus raíces en Kant, y que ha sido defendida a lo largo del tiempo por Arnold Isenberg, Alan Tormey, Mary Mothership, Philip Pettit y otros, nunca han sido suficientes para mantenerla.

No es este el lugar para la refutación detallada de la misma, que se ha convertido en un auténtico tabú de la estética[5], pero creo que un breve

diagnóstico de su error fundamental sería el siguiente. Hay un sentido de la palabra «juicio» según el cual no podemos decir que estemos juzgando algo a menos que tengamos en un instante preciso experiencia perceptiva de ello. (Algunos casos paradigmáticos: «Juzgo este atardecer como el más extraordinario que hemos visto en nuestras vacaciones» y «Juzgo que esta piedra, por su tallado y brillo, es indudablemente auténtica».) De tal modo, en ese sentido no podemos juzgar algo desde un punto de vista estético sin experimentarlo realmente. Pero en otro sentido, igualmente apropiado, de «juicio», puedo juzgar algo que no estoy experimentado perceptivamente ni que estoy, en muchos casos, justificado para juzgar así, pero sí poseo la evidencia relevante y necesaria respecto a las características de lo que estoy juzgando, ya sean características estéticas o no. (Casos modélicos: «Juzgo que este candidato, según el informe que tengo ante mí, no tiene la cualificación necesaria para ocupar el puesto»; «Juzgo que el Adagio de la Tercera de Beethoven, basándome en siglos de testimonios referentes a su expresividad, es un pieza musical extremadamente triste».) Que la experiencia de primera mano de los objetos estéticamente notables, como las obras de arte, sea la razón principal de nuestra relación con ellos no debería llevarnos a creer que solo mediante esa clase de experiencia podemos aprender algo sobre cómo son estéticamente. Ni tampoco debería hacerlo el hecho –si es que es realmente un hecho– de que puesto que nadie puede saber cómo es un objeto desde el punto de vista estético a menos que alguien, en algún lugar y en algún momento, haya tenido experiencia directa de él ese alguien debas ser tú. Acabo concluyendo que si la suposición de la existencia de propiedades estéticas, tal y como se describen en las caracterizaciones directas que hacemos de las obras de arte, tiene alguna posibilidad de socavar la doctrina de la autonomía estética, es sin duda para mejor.

II. ¿POR QUÉ DEBEMOS RECONOCER LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS?

Me dirijo ahora a la primera objeción de Matravers en relación con la existencia de las propiedades estéticas. Brevemente, es la siguiente: ¿qué se gana postulando propiedades estéticas, para alguien que ya acepte unas experiencias estéticas causadas por propiedades no estéticas perceptibles?

Hablando de un espectador que está dispuesto a calificar los movimientos de una bailarina de «con gracia», Matravers formula su desafío al realismo estético así: «el antirrealismo es cauteloso en su ontología. Parece que toda la experiencia puede contarse usando solo el modo en que el espectador experimenta las propiedades no estéticas presentes en la bailarina. Si es así, postular un 'nivel adicional' de propiedades sería, desde el punto de vista explicativo, redundante»[6]. Para Matravers, unas propiedades estéticas que sean capaces de soportar su responsabilidad metafísica deben tener algún valor explicativo, en el sentido tanto de explicar la experiencia que tenemos de ellas, como de explicar la normatividad que las vincula con las atribuciones que de ellas se hacen.

Por lo que afecta a la segunda exigencia, Matravers piensa que resulta especialmente difícil de satisfacer, en la medida que la normatividad de las atribuciones estéticas, es decir, que admitan una corrección o una incorrección, se presente como una razón para defender la existencia de las propiedades estéticas, por lo que tampoco puede decirse que sean explicadas por ella. Pero no estoy muy seguro de la contundencia de esta observación. Y es que si la postulación de propiedades estéticas es resultado de algo parecido a una inferencia hacia la mejor explicación, de modo que la posesión por un objeto de una propiedad estética es la mejor explicación para una atribución paralela sobre lo que es correcto pensar del objeto, ¿no es ese tipo de relación de doble sentido lo que precisamente buscamos? Y es que para un realista, las atribuciones estéticas admiten que se las juzgue como correctas o incorrectas a causa de que los objetos efectivamente tengan o carezcan de las propiedades estéticas; pero, del mismo modo, el hecho sociolingüístico de que existan atribuciones estéticas correctas e incorrectas nos da razones para postular las correspondientes propiedades a la hora de explicar ese hecho.

Queda solo plantear por qué las propiedades estéticas son la mejor de las explicaciones disponibles de la normatividad en cuestión. Y es así porque en realidad solo hay a la vista dos alternativas para recurrir a las propiedades estéticas. Una sería recurrir a conjuntos de propiedades no estéticas perceptibles, las cuales, en conjunción con la mente del perceptor, causarían las experiencias artísticas, pero nadie ha tenido éxito a la hora de aclarar cuántos de esos infinitamente variados y anárquicos conjuntos podrían servir para asegurar la normatividad de los juicios estéticos. La segunda sería

recurrir a esas experiencias estéticas en sí mismas, pero entonces quedaría sin explicación qué experiencias o las experiencias de quién son las que establecen la corrección de las atribuciones.

Por lo que afecta a la primera exigencia de resultados explicativos, defiendo que si las entendemos como modos-de-apariencia-de-alto-nivel, las propiedades estéticas sirven sin duda para explicar en cierto modo la generación de las experiencias estéticas. Es cierto que las propiedades estéticas concebidas de ese modo pueden no aparecer en las explicaciones de la experiencia estética según un modelo combinatorio, según el cual los macrofenómenos se explican como el resultado claro de combinaciones de microfenómenos, como en la explicación de la termodinámica a cargo de la mecánica estadística; pero, como muchos filósofos han apuntado[7], no queda del todo claro que alguna de esas explicaciones de la experiencia, o de los fenómenos conscientes en general, sea finalmente posible. Dejando a un lado este tipo de explicación, que ha gozado de un notable éxito al hacer comprensibles las relaciones entre lo micro y lo macrofísico, es posible que las propiedades estéticas puedan aparecer en explicaciones de la experiencia estética de un tipo diferente, más vulgar. Volveré a este asunto más tarde, una vez haya dado más cuerpo a mi idea sobre las propiedades estéticas.

La objeción de Matravers a la segunda tesis enunciada anteriormente, la pregunta por la naturaleza de las propiedades estéticas, es esencialmente esta: asumiendo que existan fundamentos adecuados para postular propiedades estéticas en adición a las propiedades perceptibles no estéticas, como los colores, formas, timbres, sabores y texturas, ¿qué son exactamente esas propiedades estéticas?, y ¿ cómo se relacionan con las no estéticas, de las cuales dependen?

Antes de intentar en lo que queda de ensayo encarar ese dilema desearía reconocer, aunque solo sea para dejarlo al margen, un aspecto de las atribuciones estéticas que a muchos estetas nos amenaza más que ningún otro: su supuesta dimensión evaluadora. Doy por sentado que el núcleo de una atribución es un contenido descriptivo, y de aquí que tal atribución, sea cual sea su poder evaluador, también pretende fundamentalmente adscribir propiedades[8]. Son estas propiedades, que se corresponden con ese contenido descriptivo, aquellas sobre las que quiero arrojar luz, sea cual sea la verdad

que pueda haber sobre la dimensión evaluadora de las atribuciones estéticas desde una perspectiva más amplia.

III. ¿QUÉ SON LAS PROPIEDADES?

¿Qué son propiedades? Son, creo, modos en que las cosas son, o dicho de otro modo, son modos de ser[9]. Si las entendemos de este modo, podremos verlas como la respuesta natural a uno de los interrogantes fundamentales sobre lo que nos rodea, el «¿Cómo?», así como los objetos pueden verse como la respuesta natural a una cuestión aún más básica, concretamente, el «¿Qué?» (Otras preguntas semejantes, y sus correspondientes respuestas naturales, las que de hecho resumen las categorías básicas de la metafísica, son estas: ¿Quién? Persona. ¿Dónde? Lugar. ¿Cuándo? Tiempo ¿Por qué? Causa. ¿Cuántas? Número. ¿Cómo de lejos? Distancia. ¿Cuánto tiempo? Duración.) Las propiedades, entendidas como modos de ser, se encuentran por tanto estrechamente relacionadas con las posibilidades, en el sentido de que si es posible que un objeto sea de un cierto modo M, entones existe una propiedad, ser M. Pero esto no debería llevarnos a creer que las propiedades sean possibilia. Las propiedades son realia, aunque abstractas. Una propiedad existe, o es real, en tanto es posible que las cosas sean de su correspondiente modo.

IV. ¿QUÉ SON LOS MODOS DE APARIENCIA?

Los modos de aparecer son una subclase de los modos de ser, así como aparecer es una subclase de ser. Dicho de otro modo, puesto que la apariencia es un modo de ser, un modo de aparecer es un modo de ser. Los modos en que las cosas normalmente se nos aparecen son en efecto una parte de cómo son. Los modos de aparecer son aproximadamente equivalentes a lo que otros llaman propiedades manifiestas, queriendo decir propiedades que revelan su naturaleza en y a través de sus apariencias[10].

Los modos de apariencia son, primero, modos de aparecerse a perceptores de un cierto tipo; segundo, modos de aparecerse bajo ciertas condiciones. Son,

por tanto, implícitamente relativas al perceptor y a un contexto. La primera de esas relatividades implícitas refleja el hecho de que ciertos modos concretos de aparecer no se manifiestan en sí mismos a todas las criaturas sentientes, sino solo a aquellas dotadas de un aparato cognitivo perceptivo-sensorial adecuado; los colores que normalmente vemos en las cosas, por ejemplo, son modos de apariencia, pero no los detectan ni las amebas ni los anfibios[11]. La segunda de las relatividades implícitas refleja, por su parte, el hecho de que ciertos modos de aparecer no se manifiestan en todas las circunstancias; los colores, una vez más, son modos de aparecer, pero no son perceptibles en ausencia de luz, incluso si hay unos perceptores adecuadamente dotados. La tercera, que no es realmente otra relatividad sino una especificación, es que los modos de aparecer son normalmente modos de aparecer en cierta modalidad sensorial, tales como la auditiva, visual o táctil[12].

El resultado de la interacción entre un perceptor, un objeto y una de sus propiedades aparentes, o modos de apariencia, constituye un evento al que podríamos llamar una apariencia. Y la percepción del modo de aparecer M de un objeto O a cargo de un sujeto S puede equipararse con la apariencia en un modo M al sujeto S del objeto O. Pero nada de esto supone decir que existan apariencias, en el sentido de «cosas» mentales a las que accedamos por introspección, que existan en el interior de la mente[13].

V. ¿QUÉ SON LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS?

Mi propuesta es que las propiedades estéticas –o al menos muchas de las que normalmente clasificamos como tales– son modos de apariencia de alto nivel, dependientes de modo sistemático de modos de apariencia de bajo nivel, aunque no ligados conceptualmente a ellos o deducibles de los mismos[14]. Esos modos de apariencia de alto nivel –por ejemplo, delicado, gracioso, melancólico, unido, equilibrado– provienen de los modos de apariencia de bajo nivel de los que dependen de un modo holístico o emergente[15]. Y decir de un modo de apariencia que es de alto nivel supone decir precisamente que depende, de modo asimétrico, de otros modos de apariencia, los cuales pueden según esta teoría etiquetarse como de bajo nivel. De tal modo, una escultura es delicada, por ejemplo, en virtud de sus

dimensiones y contornos, pero no tiene esas dimensiones o contornos en virtud de su delicadeza.

Pensemos en ciertos modos de apariencia de orden bajo normales y corrientes, como los colores y los timbres sonoros. Los primeros son modos de apariencia de manera visual, los segundos de manera auditiva. En términos más de andar por casa, son, respectivamente, aspectos y sonidos que los objetos, o como también podría darse, los eventos poseen y exhiben. Creo que muchas propiedades estéticas son también modos de apariencia, pero de un nivel superior. Esos modos estéticos de apariencia pueden también, en casos donde la visión o la audición se ve implicada en su percepción, ser descritos como «aspectos» y «sonidos», pero de un modo más sutil y huidizo que los colores y el timbre. El aspecto delicado de un movimiento físico, la melancolía que se oye en una frase musical, dependen de las visiones y sonidos de bajo nivel del movimiento y la frase en cuestión, y nacen de ellos aunque sin agotarse en ellos.

VI. ¿SON LOS MODOS DE APARIENCIA DISPOSICIONES?

¿Es cierto modo de apariencia M tan solo una disposición a aparecer M, de modo que las propiedades perceptibles, tanto estéticas como no estéticas, son solo propiedades disposicionales? No, y por distintas razones. Una es que los modos de apariencia son propiedades claramente manifiestas, que percibimos directamente, mientras las disposiciones, incluso las que dan lugar a apariencias, al ser propiedades ineludiblemente relacionales, no lo son. La capacidad o disposición de una cosa para causar efectos o inducir cambios no puede percibirse directamente, sino solo inferirse a partir de esos efectos o cambios. Una segunda razón es que algo puede poseer un modo de apariencia sin tener de hecho la disposición a aparecerse de ese modo a quienes lo observan, debido a las circunstancias extraordinarias del objeto en cuestión. Un ejemplo: cuando hablamos de la zona de radiación del sol, el área que rodea al núcleo, creemos justificadamente que emite luz espectral roja, y así sus radiaciones son rojas de color; no obstante, no está dispuesta a aparecer de ese modo a ciertos observadores coyunturales, pues en las circunstancias que tal observación requiere no puede haber ningún observador ciego[16]. Por supuesto, un objeto dotado de color tendrá

normalmente la disposición a aparecer tal y como es respecto a su color, pero esa disposición es consecuencia de su color, y no equivalente al mismo.

Una tercera razón para resistirse a la identificación de las propiedades aparentes o modos de apariencia con las disposiciones a aparecer es que el concepto de modo de apariencia no incluye nada sobre las condiciones de observación o tipos de observadores; aunque es cierto que, de cara a juzgar adecuadamente un modo de apariencia, como color/aspecto, timbre/sonido, aroma/gusto, las condiciones de observación han de ser las adecuadas, y nosotros mismos hemos de ser el tipo de observador adecuado; lo cual supone decir que tales propiedades se encuentran directamente ligadas a tales parámetros o son implícitamente relativas a ellos, como dijimos anteriormente. Pero eso no quiere decir que esos parámetros figuren en el concepto del modo de apariencia en sí, el cual es percibido directamente y adscrito al objeto que lo presenta. Las propiedades de la apariencia o modos de apariencia contrastan en ese aspecto con las disposiciones, en cuyos conceptos tales parámetros sí figuran explícitamente. En otras palabras, las propiedades de la apariencia o modos de apariencia, a diferencia de las disposiciones, no constituyen ese tipo de propiedades relacionales[17].

Se puede decir que la idea de rojo es la idea de una apariencia manifiesta, o de un tipo de apariencia, a la que ciertos perceptores son sensibles. No es la idea de una disposición de cierto objeto a producir en los perceptores un tipo de respuesta, como una sensación o un sentimiento, ni es tampoco la idea de una disposición por parte de esos perceptores a tener dichas respuestas frente a esos objetos.

VII. LA EXPLICACIÓN DE LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS

Podemos explicar cómo alguien percibe los movimientos de una bailarina como graciosos recurriendo al hecho de que el movimiento realmente tiene un modo de apariencia gracioso, de que las condiciones son correctas para que ese modo de apariencia se manifieste y de que el sujeto es un sujeto adecuado para gozar de ese tipo de experiencia. Podemos proceder del mismo modo si se nos pide explicar que un sujeto experimenta un pasaje musical como angustiado, la de un cuadro como llamativo o la de un diseño

como equilibrado. Estas explicaciones parecen ser, al menos, explicaciones causales ordinarias.

Sin embargo, para que realmente sea así, el que los sujetos adecuados en condiciones adecuadas ante un modo de apariencia M experimenten los objetos que poseen M como M debería ser una cuestión contingente. Ya que si, por el contrario, se tratara de una cuestión a priori, entonces las explicaciones causales ostensibles implicadas no serían genuinas, puesto que el explanandum y el explananda estarían necesariamente unidos. No obstante, y según Mark Johnson, cuando se trata de propiedades perceptibles como los colores, esos tipos de explicación son realmente genuinas, ya que podemos mostrar que lo contingente es solo que los sujetos estándar para una propiedad de color dada P, y en condiciones estándar para percibir P, perciban un objeto teniendo P como P[18]. Utilizando mis propios términos, eso sería decir que es una cuestión contingente, aunque totalmente esperable, que un objeto que posea un modo de apariencia de bajo nivel W parezca W a los sujetos adecuados en los contextos adecuados, es decir, esos a los que el modo de apariencia W implícitamente señala o es relativo.

El argumento de Johnson es complejo, parte de un amplio y viejo debate sobre la naturaleza de las cualidades secundarias, y resulta difícil de evaluar. Pero si Johnson está en lo cierto, y hay experiencias vis-à-vis con valor realmente explicativo a las que acudir para las experiencias perceptibles concebidas de modo no disposicional, o como propiedades o modos de apariencia manifiestos, entonces si muchas propiedades estéticas son concebidas propiamente en los mismos términos, como modos de apariencia manifiestos aunque de alto nivel a los que ciertas clases de perceptores son receptivos, las apelaciones a esas propiedades estéticas en relación con experiencias estéticas resultarán de un valor igualmente explicativo, y de carácter poderosamente causal. De todos modos, incluso si Johnson se equivoca y la explicación de la experiencia de la elegancia de un movimiento mediante la apelación a su ser gracioso, es decir, a su poseer ese modo de aparecerse, no pudiera en último extremo declararse como causal, ella proporciona, lo admito, cierto tipo de explicación de la experiencia en cuestión, por supuesto en un nivel ordinario o pragmático, pues al menos deja clara la relación de la experiencia con algo más allá de ella misma, un modo estable de aparecerse, que da cuenta de que la experiencia tenga el carácter que tiene.

Defender tan solo, como Matravers lo haría, que yo percibo el movimiento como gracioso a causa de cómo percibo las propiedades no estéticas del movimiento mismo, no proporcionaría ninguna explicación de algún tipo sobre el carácter específico de mi percepción, llevándonos, parece, a decir tan solo que yo percibo el movimiento como gracioso porque lo percibo como gracioso.

VIII. ¿QUÉ PUEDEN IMPLICAR LOS MODOS DE APARIENCIA ESTÉTICA?

Una aspecto es un modo visual de aparecer. ¿Pero qué es para un objeto tener un aspecto de un cierto modo M, donde M es diferente a un modo directo de apariencia visual, como rojo o redondo, sino algo como gracioso o chillón?

Una sugerencia conocida es que sería lo que para un espectador estándar o apropiado es tener un sentimiento S al mirar a M[19]. Así, en el caso de la elegancia, diríamos que el sentimiento en cuestión es fuente de tipo de placer gracioso, amable; en el caso de lo chillón, de un displacer suave y chirriante. Pero si la elegancia o lo chillón se conciben como aspecto o modo de apariencia visual de alto nivel, entonces deberíamos dar cuenta del sentimiento que se ha tenido al percibir un objeto, o quizá, la propensión del objeto a proporcionar ese sentimiento, en tanto parte del modo de apariencia en cuestión.

Por tanto, ¿son los aspectos de alto nivel, como gracioso o llamativo, cuestión de un sentimiento subsiguiente a una percepción de los objetos que presentan ese aspecto?

Aquí está lo que dije sobre este controvertido tema en un anterior ensayo, en el que el término «impresión fenoménica» tiene el mismo valor que «modo de apariencia»:

[esta visión realista de las propiedades estéticas] parece que ganaría a la hora de arrojar luz sobre lo que exactamente una impresión fenoménica global –la

clave de la atribución estética– conlleva. Aunque hasta ahora he puesto de relieve el carácter perceptivo de esa impresión, no tenemos por qué negar que esas impresiones puedan ser también parcialmente afectivas. En otras palabras, algunas impresiones estéticas pueden estar ligadas a sentimientos subsiguientes a la aprehensión de los rasgos no estéticos de un objeto[20].

Ahora me siento menos optimista en mi intento de incluir las reacciones del perceptor dentro de las impresiones estéticas, es decir, dentro de los modos en que los que un objeto se aparece estéticamente. El poder de un objeto para inducir sentimientos en el sujeto, aunque está estrechamente ligado al acto de la percepción, no puede ser realmente parte del modo de apariencia del mismo. Si esto es realmente así, y por tanto aceptamos la opinión popular al respecto, y hemos de analizar las propiedades estéticas como la elegancia y lo chillón en términos de las reacciones afectivas de los sujetos, al menos algunas propiedades estéticas no podrán considerarse tan sencillamente como modos de apariencia.

IX. ¿DEPENDEN LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS DE UNA RESPUESTA?

Estas preguntas dan lugar a la cuestión de la dependencia-de-respuesta de las propiedades estéticas. Una propiedad que depende de la respuesta es tal que su esencia implica la idea de un tipo diferenciado de respuesta que los perceptores ofrecen a los objetos que la poseen. Dicho de otro modo, una propiedad dependiente de la respuesta es una propiedad para la cual existe una conexión a priori entre la posesión de la propiedad por un objeto y el que los sujetos tengan las respuestas diferenciadas correspondientes[21].

Por tanto, ¿se parecen las propiedades estéticas más a las propiedades sensibles manifiestas, como colores y sonidos, que al menos pueden no ser dependientes de una respuesta, o a las propiedades disposicionales de un perceptor, como la náusea o la irritación, que son inequívocamente dependientes de una respuesta?, ¿son las propiedades estéticas fundamentalmente una cuestión de cómo las cosas aparentan y suenan, o son

cosa de cómo percibimos esas cosas, o sus apariencias y sonidos de bajo nivel, nos hacen que sintamos?

Quizá la verdad sea esta: algunas propiedades estéticas son sin duda esencialmente apariencias y sonidos, explicables al margen de los sentimientos que esas apariencias y sonidos pueden hacer nacer en los sujetos, y por tanto modos de apariencia de alto nivel. Pero algunas no. El último tipo de propiedades estéticas ha de analizarse, en cambio, bajo un modelo de forma-percibida-con-un-sentimiento y, por tanto, como dependientes de respuesta de modo ineludible.

X. EL ESPECTRO DE LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS

Las propiedades que normalmente clasificamos como estéticas parecen oscilar entre aquellas que son claramente dependientes de respuesta, las que son posiblemente dependientes de respuesta, y las que son razonablemente no dependientes de respuesta. Examinemos algunas de ellas e intentemos situarlas en esta dimensión.

Por un lado tenemos eso que a veces llamamos propiedades estéticas formales, vinculadas estrechamente a la forma perceptible de un objeto, como el equilibrio. Este parece un claro ejemplo de una propiedad estética no dependiente de respuesta. Posiblemente denote un aspecto general en el que ciertas configuraciones aparecen, no un sentimiento que nos proporcionan cuando las miramos. No es probable que haya un sentimiento, sea o no el de equilibrio, que se experimente invariablemente al contemplar algo equilibrado. Casi lo mismo podría decirse de la unidad, o el dinamismo, o la fluidez. Es probable que estos denoten apariencias visuales características, accesibles a la vista, y no propensiones a provocar sentimientos característicos accesibles a la introspección[22].

Más claro aún me parece el estatus de las propiedades estéticas estilísticas, como las que corresponden a etiquetas del tipo «impresionista», «fau-vista», «cubista», «futurista», en pintura[23]. Estas pueden entenderse fácilmente como aspectos visuales de alto nivel, que con frecuencia se detectan a la

legua, muy probablemente antes de que puedan presentarse cualesquiera sentimientos subsiguientes a esa percepción.

Por otro lado tenemos propiedades estéticas como la belleza y la fealdad humanas, en las que las reacciones de placer o disgusto hacia las apariencias percibidas parece esencial a su naturaleza[24]. Pensemos en la belleza de un rostro, relativa, por supuesto, a la sensibilidad humana, y quizá también a la sensibilidad étnica o cultural. Esta propiedad puede posiblemente analizarse en términos de la aportación de un cierto tipo de sentimiento placentero, con un dejo de deseo, experimentado al percibir sus rasgos visuales básicos. O pensemos en un cuerpo sexi, quizá también considerable como una propiedad estética. Hay que destacar, y sin duda así se hace con frecuencia, cómo la diferencia entre sexi y «relleno» en lo que se refiere a los cuerpos puede ser resultado de una ligera diferencia en la curva de la cadera, o en la proporción entre pecho y piernas, o en el grado en que el conjunto es carnoso. Pero la propiedad de ser sexi y la de ser rollizo parecen en su naturaleza inseparables de una inconfundible reacción placentera, en la que el deseo físico es aún más pronunciado que en el caso del rostro bello. Pensemos en la tensión musical, cuyas atribuciones parecen presuponer alguna experiencia de tensión psicológica a cargo del oyente, y no solo la música en cuestión que suena de un modo concreto[25]. O pensemos finalmente en la sublimidad, de la cual frecuentemente se ha dicho que implica algo semejante a un sentimiento de miedo o asombro al percibir un objeto. En tanto la sublimidad, la tensión musical, la belleza facial y el atractivo sexual del cuerpo requieren un análisis del tipo un objeto-oforma-percibidos-con-un-sentimiento, todos ellos son claramente propiedades dependientes de respuesta, y no modos manifiestos de apariencia de los que se puede dar cuenta con facilidad.

¿Qué hay de las propiedades expresivas, quizá el tipo más importante de propiedad estética? La Sinfonía «Renana» de Schumann, por tomar un ejemplo musical, despliega una paleta señaladamente variada de propiedades expresivas en el curso de sus cinco movimientos. En particular, su tercer movimiento, Nicht schnell, presenta un carácter dulce, solícito, e indeciso; el cuarto, Feierlich, uno apenado y lúgubre, y el quinto, Lebhaft, uno que es animado, seguro y de buen corazón[26]. ¿Son todas estas propiedades expresivas modos directamente audibles de apariencia pertenecientes a la música, o son parcialmente cuestión de cómo nos sentimos por regla general

cuando oímos sus rasgos audibles más básicos, la melodía, el ritmo, la armonía, etc.? Me inclino a defender la primera opción, aunque no con total seguridad.

Volvamos, finalmente, a la gracia y lo chillón, propiedades con las que iniciamos nuestra investigación sobre aquello que pueden llegar ser los modos de apariencia estética. Si defendemos que los tipos característicos de sentimientos placenteros y desagradables que esas propiedades ocasionan pertenecen a lo que esas propiedades son, de modo que el hecho de que algo sea gracioso o llamativo supone en parte que ello ocasione esos sentimientos en los perceptores pertinentes, entonces la gracia y lo chillón no pueden entenderse sin más como modos de apariencia. Pero es muy difícil decidir si es así. Proporcionar los sentimientos en cuestión puede perfectamente resultar crucial para esas atribuciones, pero hay otra posibilidad. Los sentimientos agradables y desagradables que se experimentan normalmente al ver objetos con gracia o chillones puede no ser esencial a esas propiedades, sino ser, en cambio, solo concomitantes a la percepción de esos objetos y los modos de alto nivel en los que aparecen, unos modos de apariencia identificables al margen de los sentimientos que normalmente resultan del acto de su percepción. De tal modo que queda, en mi opinión, abierta la cuestión de si la elegancia, lo chillón y similares pueden entenderse como modos de apariencia de alto nivel, por tanto, seguramente como no-dependientes-de-respuesta, o solo como propiedades parcialmente disposicionales, dependientes-derespuesta, en las que las reacciones de quien percibe se ven ineludiblemente implicadas.

XI. ¿ESTÁN LAS PROPIEDADES ESTÉTICAS CONSTITUIDAS POR PROPIEDADES NO ESTÉTICAS?

¿Están constituidas las propiedades estéticas, o al menos las que pueden entenderse como modos de apariencia de alto nivel por las propiedades o modos de apariencia de bajo nivel de los que dependen y de los que provienen?[27], ¿están las propiedades estéticas de la sinfonía de Schumann apuntadas anteriormente, por ejemplo, constituidas por sus rasgos musicales, es decir, sus específicos contornos melódicos, valores rítmicos, progresiones armónicas y combinaciones de timbre?

La relación de «constitución» es habitual cuando se piensa en objetos identificables, concretos, como una estatua, de los que podemos decir que tiene tanto una forma que la define como una materia que la compone. Una estatua está compuesta de, o constituida por, su materia, una masa concreta de mármol, pero no es idéntica a ella. La estatua es un tipo de cosa, con una cierta organización particular esencial a ella, mientras que la masa es otro tipo de cosa, sin ninguna organización esencial en ella más allá de la contigüidad de sus partes.

¿Pero puede defenderse la existencia de la relación de constitución entre entidades abstractas, como es el caso de las propiedades? Esto parece difícil de dilucidar, puesto que todas las propiedades son por naturaleza formas –tal y como la tesis de Platón nos recuerda– y no materias. De aquí que cómo una propiedad podría estar constituida por otras propiedades, propiedades que la compondrían como el mármol lo hace con una estatua, siga siendo una cuestión oscura. Y es que, después de todo, ¿qué podría componer una propiedad, en el sentido de ser su materia?[28]

Aunque permítanme volver a otro tipo de caso, concretamente los eventos. Aquí tenemos más sitios donde agarrarnos sobre cómo podría darse la relación de constitución entre ellos, en tanto algunos eventos servirían como «materia» de otros. Pensemos en un conocido ejemplo que incluye una acción: mi llamada a un taxi está constituida, en una ocasión particular, y en una matriz cultural dada, por hacer un movimiento de cierto tipo con la mano. Las acciones no son idénticas, aunque sí están íntimamente relacionadas: la última constituye la primera.

De tal modo, en vez de sugerir que una propiedad estética, entendida esta como modo de apariencia de alto nivel, está constituida por, o consista en, las propiedades no estéticas perceptibles de las que depende, podemos plantear, en cambio, que el evento de que un objeto tiene cierta propiedad estética está constituido por el evento de que el objeto tiene las propiedades no estéticas de las que depende[29]. Si vamos más lejos, también podríamos sugerir que el evento de que el objeto manifieste tal propiedad estética está constituido por, o consiste en, los eventos que son la manifestación de las propiedades no estéticas perceptibles de las que depende[30].

Notas al pie

* Publicado por primera vez en Proceedings of the Aristotelian Society Supplement 78 (2005): 211-27.

[1] Matravers, «Aesthetic Properties», Proceedings of the Aristotelian Society Supplement 79 (2005): 191-210.

[2] Vid. mi «Propiedades estéticas, fuerza evaluadora y diferencias de sensibilidad», en Emily Brady y Jerrold Levinson (eds.), Aesthetic Concepts: Essays after Sibley (Oxford, Oxford University Press, 2001), 61-80, y cap. 19 de este libro.

[3] Matravers también plantea el problema de si es posible caracterizar de manera no circular a un perceptor ideal o basado en las normas en el marco de una tesis dependiente de la respuesta de las propiedades estéticas, adaptando la objeción que Scruton dirige en este sentido contra mi análisis de las propiedades expresivas de la música. Respondo a la objeción de Scruton en «Expresividad musical y oír-como-expresión», en M. Kieran (ed.), Contemporary Debates in Aesthetics and Philosophy of Art (Oxford, Blackwell, 2005), cap. 6 de este volumen.

[4] Vid. mi «Expresividad musical y oír-como-expresión», aunque ahora modificaría ligeramente mi formulación sobre la naturaleza de las propiedades expresivas para así distanciar mi tesis más claramente de la que mantiene que tales propiedades son disposiciones.

[5] Aunque pueden verse lo admirables esfuerzos de Malcom Budd, «Aesthetic Judgements, Aesthetic Principles and Aesthetics Properties», European Journal of Philosophy 7 (1999): 295-311, y Aaron Meskin, «Aesthetic Testimony: What Can We Learn from Others about Beauty and Art?», Philosophy and Phenomenological Research 69 (2004): 65-91.

[6] Matravers, «Aesthetics Properties», 208.

[7] Por ejemplo, Thomas Nagel, Colin McGinn, Ned Block, David Chalmers and Joseph Levine.

[8] Intento defender esta tesis en el artículo que supone el objetivo del mayor ataque a cargo de Matravers, «Propiedades estéticas, fuerza evaluadora...». Sobre el escepticismo acerca de la viabilidad de aislar un contenido descriptivo objetivo en las atribuciones estéticas, vid. Alan Goldman, Aesthetic Value (Boulder, Westview Press, 1995); John Bender, «Realism, Supervenience, and Irresolvable Aestetics Disputes», Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 371-81, y John Bender, «Sensitivity, Sensibility, and Aesthtic Realism», Journal of Aesthetics and Art Criticism 59 (2001): 73-83.

[9] Para sus motivos y desarrollos, vid. mi «Properties and Related Entities», Philosophy and Phenomenological Research 39 (1978): 1-22. Sin embargo, estrictamente hablando, aunque las propiedades se encuentren estrechamente conectadas con los modos de ser, no pueden ser identificadas totalmente con ellos. Por ejemplo, rojo es un modo de ser, pero la propiedad que le corresponde no es rojo, sino más bien ser rojo. Una propiedad es un ser-de-ciertomodo, o condición, en la que un modo de ser se encuentra íntimamente implicado. La delicada distinción entre propiedades y modos de ser es reflejo de la gramática lógica del hablar sobre propiedades: mientras una cosa es sus modos de ser, tiene sus propiedades. En todo caso, pasaré por alto este refinamiento en beneficio de los propósitos del presente ensayo, tratando a las propiedades y los modos de ser como si fueran equivalentes.

[10] Vid. Mark Johnston, «The Manifest» (www.nyu.edu/gsas/dept/philo/courses/conciousness97/papers/johnston

): «Si otras personas o cosas han de ser manifiestas para mí entonces deberán tener la capacidad natural de aparecer tal como son. Esto supone que las propiedades manifiestas de las cosas pueden ser los modos en los que aparecen... La idea de los colores como propiedades manifiestas ordinarias es la idea de que las apariencias que presentan los colores de las cosas nos muestran por medio de ellas cómo son los colores.»

[11] Vid. Budd, «Aesthetic Judgements», 308: «Resulta evidente que qué propiedades estéticas posee un ítem... es algo relativo a un tipo de

sensibilidad: que los juicios estéticos realizados por los seres humanos sean aceptables ha de entenderse como algo relativo a una sensibilidad humana particular, con capacidades particulares de percepción, comprensión y respuesta emocional.»

[12] Los modos de apariencia estéticos no son modos de apariencia como tales, sino que normalmente incluyen alguna modalidad sensorial o cuasi sensorial. Por tanto, si una línea dibujada tiene gracia, un fragmento cantado, conmovedor, una tela es sedosa, podemos decir también que lo primero es visualmente gracioso, lo segundo auditivamente conmovedor y lo tercero sedoso al tacto.

[13] Vid. Johnston, «The Manifest», para encontrar advertencias en este sentido.

[14] La afirmación defendida aquí es que muchas de las propiedades estéticas son modos de apariencia de alto nivel. Pero no mantengo, al contrario, que los modos de apariencia de alto nivel sean todos propiedades estéticas, porque para que un modo de apariencia sea una propiedad estética posiblemente requiera ciertas condiciones adicionales. Esto despierta el problema de la demarcación para la clase de las propiedades estéticas. ¿Qué, además de ser un modo de apariencia de alto nivel, se le puede exigir a algo para que cuente como propiedad estética? Aquí desearía repetir algo que sugerí en mi «Aesthetic Supervenience» (Music, Art and Metaphysics, Ithaca, Cornell University Press, 1990). Aunque no todas las propiedades sean inherentemente evaluativas, o de un carácter tal que implique una evaluación estética de los objetos que las poseen, y aunque no todas las propiedades estéticas si quiera sean propensas-a-evaluación, es decir, de un modo tal que nos dirijan hasta el valor estético de los objetos que las poseen, lo que sí parece cierto de todas las propiedades estéticas es que son propiedades relevantes-para-la-evalución, esto es, propiedades que el lógico citar prima facie en apoyo de una evaluación estética de un objeto que las posee. De este modo, para que un modo de apariencia sea una propiedad estética ha de ser, además, (a) de alto nivel, o dependiente de modo asimétrico de otras propiedades perceptivas de bajo nivel, y (b) relevantes-para-la-evaluación. ¿Y qué pasa con las propiedades representacionales, tales como el dibujo de un caballo, que son claramente tanto perceptuales como de alto nivel? Probablemente estas no deberían entenderse como

estéticas, por no ser relevantes-para-el-valor, al menos que se defienda que representar algo sea prima facie mejor que no representar nada. Por contraste, las propiedades estilísticas pueden contar fácilmente como estéticas en este sentido, puesto que tener un estilo reconocible es probablemente un plus artístico de cierto tipo.

[15] La tesis de que las propiedades estéticas de los objetos no se deduzcan sino que sean emergentes respecto a sus propiedades perceptibles no estéticas puede deducirse de los escritos de Frank Sibley, Monroe Beardsley y Kendall Walton sobre las atribuciones estéticas, aunque Sibley, por supuesto, rechaza hablar de propiedades en absoluto.

[16] Vid. Johnston, «The Manifest».

[17] P. M. S. Hacker apunta algo parecido a esto en «Are Secondary Qualities Relative?», Mind 95 (1986): 180-97.

[18] Vid. Mark Johnston, «Are Manifest Qualities Response-Dependent?», Monist 81 (1998): 3-43.

[19] Vid., por ejemplo, Derek Matravers, «Aesthetic Concepts and Aesthetics Experiences», British Journal of Aesthetics 36 (1996): 265-77. Parte importante del origen de esta opinión es Jorge Santayana, quien defendió, como es bien sabido, que la belleza era la proyección en un objeto del sentimiento de placer de un sujeto al contemplarlo.

[20] «Propiedades estéticas, fuerza evaluadora», 69.

[21] Johnston ofrece la siguiente caracterización, más precisa: «Digamos que una propiedad, como F, es dependiente-de-respuesta si hay algún predicado “es f” que expresa la propiedad... tal que algún modo sustancial de completar “R”, “S” y “C” hace a priori y necesario [el bicondiconal] x es f si y solo si x está dispuesto a producir la respuesta dirigida-a-x R en todos los actuales y posibles sujetos S bajo las condiciones C» («Are Manifest Qualities Response-Dependent?», 9).

[22] Esas propiedades, siendo modos de apariencia de alto nivel, son también accesibles a otras modalidades sensoriales, como escuchar, y no solo al ver.

Así una pintura dinámica y un pasaje musical dinámico presentan ambos una apariencia dinámica, una de modo visual y la otra auditivamente.

[23] Aquí tengo en mente a las propiedades estilísticas en sentido fino más que grueso, es decir, propiedades entendidas exclusivamente en términos visuales o formales, sin referencia a su origen histórico; esto se señala llamando a tales propiedades «en minúsculas». De este modo, podríamos decir de un cuadro que muestra un estilo cubista (en sentido fino), sino un Estilo Cubista (en sentido grueso), si solo se parece a un Picasso o a un Braque del período en cuestión, sin considerar cuándo se hizo y por quién.

[24] Hay que destacar que la tesis aquí afecta solo a la belleza humana. Mi idea es que tanto la belleza natural, la de los atardeceres o lagos, y la belleza artística, la de las sonatas de Mozart o los cuadros de Mondrian son propiedades muy diferentes de la belleza humana, no ligadas tan directamente a respuestas innatas con raíces en la evolución. No obstante, aquellas otras bellezas también están posiblemente disponibles para un modelo de forma-percibida-con-sentimiento, por tanto, dependientes de respuesta.

[25] Vid. Kendall Walton, «Projectivism, Empathy and Musical Tension», Philosophical Topics 26 (1999): 407-40, que sostiene para que un pasaje musical cuente como tenso se necesita cierto grado de tensión en los oyentes adecuados.

[26] Al presentar estas caracterizaciones estoy poniendo de relieve en cada caso el carácter expresivo de los compases iniciales. Al tiempo que la música avanza, su carácter expresivo, por supuesto, cambia y se desarrolla, aunque se mantenga una atmósfera emocional bastante homogénea en cada uno de los movimientos mencionados.

[27] Puede encontrarse una formulación anterior de la tesis de que las propiedades expresivas, una categoría importante dentro de las propiedades estéticas, están constituidas por propiedades no estéticas de las que dependen, en Alan Tormey, The Concept of Expression (Princeton, Princeton University Press, 1971), cap. 5. Tormey escribe, por ejemplo, que «el tempo, la dinámica, la textura armónica, y el contorno melódico de la Pavana de Ravel no son simplemente los fundamentos, garantías o criterios

para defender que la obra es dulce: son los constituyentes de su dulzura» (p. 131).

[28] Por el contrario, que una propiedad concreta pueda supervenir, implicar o excluir otras propiedades parece algo relativamente incontestable, al tratarse de relaciones lógicas en sentido amplio.

[29] Esos hechos aludidos aquí son lo que normalmente se conoce como estados de cosas.

[30] Esto es algo simplista, pues omite la referencia a un perceptor apropiado. De modo más completo, lo que puede ser cierto es que la manifestación o apariencia de la propiedad estética de un objeto a un perceptor apropiado, esto es, el que sitúa o categoriza perceptivamente los objetos de modo correcto, está constituido por las manifestaciones o apariencias ante tal perceptor de las propiedades no estéticas de las que las estéticas dependen.

VI

Historia

21

La estética de Schopenhauer*

I. INTRODUCCIÓN

Schopenhauer fue un filósofo alemán del siglo diecinueve que vivió de 1788 a 1860. Fue el rival por excelencia de Hegel, y se consideró a sí mismo el único heredero de la filosofía de Kant.

Podría decirse que la influencia de la estética de Schopenhauer ha sido más amplia que la de cualquier otro filósofo en los últimos doscientos años. No solo los filósofos que le siguieron (fundamentalmente Nietzsche, Bergson, Wittgenstein y Langer) sintieron el gran impacto de su visión acerca del lugar y el poder del arte, sino que también una gran cantidad de escritores, compositores e intelectuales han dado testimonio, explícita o implícitamente, de la fuerza de esa visión y de la metafísica que la habita: Wagner, Mahler, Stendhal, Tolstoy, Rilke, Mann, Freud, Proust, Hardy, Conrad. Sería justo decir que la estética de Schopenhauer ha sido la filosofía del arte favorita de los artistas en el siglo veinte.

No podríamos entender la estética de Schopenhauer sin comprender algo de su metafísica; tampoco sería posible entender esta sin al menos una mirada provisional a la metafísica de Kant, su gran predecesor y mentor por antonomasia entre los filósofos. No obstante, por suerte es posible entender la estética de este último sin entender la del primero –aunque pueden percibirse, naturalmente, influencias y semejanzas–. De tal modo, para los propósitos del presente ensayo, podemos conformarnos con unos breves apuntes de las metafísicas de ambos autores, para luego dirigirnos al tema principal que nos ocupa, la estética de Schopenhauer. 395

II. EL TRASFRONDO METAFÍSICO

La idea clave de la filosofía de Kant, el idealismo trascendental, es que el mundo empírico, el que conocemos mediante la percepción, es en gran parte producto de la estructuración activa que la mente realiza de los datos brutos de la experiencia. Esta estructuración se lleva a cabo en términos de las formas de la intuición sensible, a saber, espacio y tiempo, y las categorías del entendimiento, tales como la sustancia, la causalidad o la relación. Además, esa estructuración goza de un estatus necesario o a priori: sin ella no sería posible una experiencia coherente del mundo objetivo, ni lo sería el tipo de conocimiento que tanto la aritmética como la geometría y la física proponen. Por tanto, y en virtud de esa amplia e ineluctable estructuración activa a cargo de la mente, el mundo tal y como lo conocemos no puede identificarse sin más con el mundo tal y como es en sí. La estructuración tiene características que, puesto que es nuestro propio modo de conocer el que las aporta, no pueden ser características del mundo en sí. Este mundo es algo que debemos asumir –al menos de modo negativo, como una condición que limita el ámbito de la experiencia–, y que al mismo tiempo queda más allá de la posibilidad de su conocimiento en cuanto tal. El mundo conocido, o fenoménico, no es realmente todo lo que hay: existe un mundo nouménico, imposible de conocer, que en cierta manera subyace a las apariencias que constituyen el mundo fenoménico, y que se encuentra en correspondencia insondable con él.

Schopenhauer hereda en su totalidad el idealismo trascendental de Kant, pero con algunas simplificaciones. Aunque acepta el espacio-tiempo como modos primarios de organización perceptiva, reduce las doce categorías del entendimiento a una, la causalidad, mientras considera espacio, tiempo y causalidad como formas del Principio de Razón Suficiente, a saber, que todo debe tener una razón o fundamento para existir precisamente en el modo en que lo hace y no de otro modo, principio que se aplica a cualesquiera representaciones o apariencias. El Principio es válido solo para el mundo de lo fenoménico, incluyendo la acción humana, y no tiene aplicación más allá de eso. Tal y como veremos, Schopenhauer finalmente adoptará una idea de conocimiento «fuera del» Principio, un conocimiento que encuentra sus más claros ejemplos en el arte, pero que sigue confinado al reino del fenómeno, ya que también participa y por tanto se ve afectado por la condición fundamental del conocimiento en general, concretamente, la distinción entre sujeto y objeto, o conocedor y conocido. Para Schopenhauer, «sujeto» y «objeto» son términos correlativos: todos los objetos son inherentemente

objetos para un sujeto, y todos los sujetos son inherentemente sujetos que conocen objetos; además, las propiedades de los sujetos y objetos así relacionados van siempre en paralelo.

Schopenhauer se refiere a espacio, tiempo y causalidad, colectivamente, como el principium individuationis. La existencia de una pluralidad de sujetos diferentes y la de un marco de referencia de relaciones espaciales, temporales y causales, son para Schopenhauer inseparables. Pero puesto que espacio, tiempo y causalidad son aspectos del conocer humano, la individualidad y la pluralidad son también en sí «artefactos» de ese modo de conocer, y no hacen referencia al mundo tal y como es en sí. La realidad de los noúmenos no debe, por naturaleza, ser plural ni estar dividida. ¿Pero podríamos decir algo más, quizá con un tono más positivo, sobre la realidad?

Aquí es donde hace acto de aparición la parte más característica de la metafísica de Schopenhauer. Aunque este, como buen kantiano, sostiene aquí y allá que lo en-sí-mismo, ubicado en la naturaleza de las cosas, no puede jamás conocerse como tal, existen, a pesar de todo, experiencias disponibles en el nivel fenoménico que proporcionan cierto conocimiento de la naturaleza de la realidad nouménica, y que sirven de fundamento para un especial tipo de extrapolación de su carácter. La llave de este conocimiento, si bien relativo, de la cosa-en-sí, de la naturaleza profunda del mundo, es la propia persona, más en concreto, el propio cuerpo. Como Schopenhauer dice: «nosotros mismos somos la cosa en sí» (MVR, II, sec. 218).

Al resto de objetos los conocemos solo desde fuera, como ítems en el espacio-tiempo confundidos en una red de causas y efectos. En el otro lado, a nuestro propio cuerpo lo conocemos también desde dentro, de manera introspectiva y no inferencial. Los movimientos conscientes de este cuerpo, observables para todos desde fuera, son conocidos al mismo tiempo por el agente, de modo interno, como actos de la voluntad. Mi cuerpo y mi voluntad son uno: lo que se manifiesta en sí externamente como materia moviéndose en el espacio se manifiesta internamente como acto o volición. Lo que es de igual o mayor importancia –y este constituye el paso crucial de la argumentación metafísica de Schopenhauer– es que, al conocer mi cuerpo desde dentro, lo estoy conociendo de un modo que proporciona algún indicio –lo máximo que puedo aspirar a tener desde este lado de la verja de lo fenoménico– del sí-mismo y de la experiencia que lo constituye, ya que

algunas de las formas de estructuración que operan para generar las apariencias fenoménicas están ahí ausentes. En particular, la apariencia de una acción corporal desde dentro está libre del filtro del espacio y, hasta cierto punto, de la causalidad, aunque esa apariencia siga estando en el tiempo, es decir, aunque sea aprehensible solo como sucesión, y siga reflejando, en tanto apariencia, la división esencial entre quien conoce y lo conocido.

De tal modo, defiende Schopenhauer, toda mi naturaleza interior tiene tanto una voluntad –desea, lucha por alcanzar algo, ansía–, como todas las variedades de afectos y emociones, placer y dolor, que conducen a llevar a cabo o a inhibirse de la acción. Además, debo ver en ello la mejor señal de que me ha sido concedido el carácter nouménico de mí mismo, ya que cuando las formas distorsionadas de la apariencia fenoménica desaparecen parcialmente y el en-sí-mismo se revela a sí-mismo como esencialmente dirigido a la acción, no podemos sino asumir que si todas ellas acabaran desapareciendo, el en-sí-mismo mostraría un carácter de un modo u otro orientado en esa dirección. (Schopenhauer tiene mucho cuidado al advertir que, a pesar de todo, no podemos tener seguridad de que eso sería así; lo que realmente el mundo es en sí, aparte de todo conocimiento, sigue para él, como para Kant, del todo incognoscible.) Finalmente, y mediante una segunda extrapolación que descansa en parte en la no pluralidad de la realidad nouménica previamente establecida, Schopenhauer extrae la conclusión de que la naturaleza interna o carácter nouménico de todo lo existente presenta de nuevo, por lo que podemos saber, la impronta de la voluntad también. «... si nosotros pudiéramos conocer los demás fenómenos tan inmediata e interiormente como este [nuestra acción], habríamos de tenerlos por lo que la voluntad es en nosotros» (MVR, II, sec. 221). Todos los fenómenos naturales, incluidos las fuerzas físicas, han de entenderse como formas de un tipo de voluntad o acción que conocemos bien en nuestro propio caso, y el mundo fenoménico en su totalidad como la manifestación de una única, indiferenciada, por así decirlo, Voluntad cósmica. De hecho, y a modo de confirmación empí-rica de esta deducción metafísica, la totalidad de la naturaleza, orgánica e inorgánica, se mostrará para Schopenhauer en sí misma de modo adecuado si se la contempla como un teatro en el que la voluntad universal se manifiesta a sí misma en innumerables modos, y en el que la sucesión de conflictos, frustraciones y sufrimientos es ubicua e inevitable.

Esto nos lleva, como no podía ser de otro modo, al célebre pesimismo de Schopenhauer. La naturaleza humana es esencialmente ansia o deseo. Pero el deseo es un estado de carencia –o de no tener–, por lo que es inherentemente una condición incómoda y desagradable. Además, las necesidades y carencias de un sujeto concreto están por lo general tanto en conflicto interno como en conflicto externo con las de los demás; de modo que, como cabría esperar, la satisfacción nítida del deseo es muy poco frecuente. Finalmente, tal satisfacción, cuando ocurre, acaba siendo un bien menor, por tres razones. Primero, porque tiene un carácter completamente negativo, al ser solo el placer de la cesación momentánea del deseo. Segundo, porque cualquier deseo que efectivamente se cumpla, y por tanto se extinga, es por regla general inmediatamente reemplazado por una multitud de otros, cuyas ruidosas exigencias pronto ahogan la sensación de relajación que se acaba de sentir. Y tercera, porque en el raro caso de que los nuevos deseos no aparezcan de inmediato para ocupar el lugar de los aplacados, lo que tenemos no es nada más que un estado normal de insatisfacción. Hemos de tener en cuenta que el diagnóstico precedente, que parece resultado de un prejuicio sobre la observación de la psicología humana junto con cierto análisis conceptual, se ve para Schopenhauer respaldado por la convicción metafísica de que las personas, y en realidad todo lo existente, tienen a la voluntad como su naturaleza esencial e ineludible. De este modo, en tanto permanezcamos anclados en la voluntad como un sujeto obligado al espacio y al tiempo –un avispero de esfuerzos y ansias– el sufrimiento está virtualmente garantizado.

III. LA ESTÉTICA DE SCHOPENHAUER

No obstante, hay un medio de escape temporal de esta penosa condición, el que proporciona la experiencia estética. La experiencia estética, a diferencia de la percepción ordinaria, se centra no en particulares materiales en el espacio y tiempo, sino en las esencias o universales perceptibles que tales particulares encarnan, y a los que Schopenhauer, siguiendo a Platón, llama Ideas. Mientras nos centramos en tales objetos el sujeto se ve realmente transmutado: la individualidad orientada en sentido práctico, anclada espaciotemporalmente, se rinde, y lo que Schopenhauer llama el «sujeto puro del conocimiento», el mismo en todos, es el que toma su lugar. En la

experiencia estética conocemos el mundo independientemente del Principio de Razón Suficiente, captando no el «porqué» o el «cómo» de las cosas, sino solo el «qué»: la facultad de conocer, normalmente esclava de la voluntad, se convierte simplemente en el espejo de las Ideas, que no «interesan» al sujeto en quien esa facultad reside.

Estamos, por tanto, ante dos aspectos de la experiencia estética, una objetiva y otra subjetiva. En el aspecto objetivo, tenemos a las Ideas encarnadas en los particulares concretos en los que nuestra atención reside ahora, y cuyas naturalezas se captan mediante la contemplación; la experiencia estética es, por tanto, fundamentalmente cognitiva. Del lado de lo subjetivo, tenemos que el sujeto que percibe el arte pasa a ser desde un racimo interesado de voluntades, ocupado en los objetos solo en tanto estos se encuentran relacionados, de modo espacio-temporal y causal, con la satisfacción de sus necesidades y deseos, a alguien que percibe desinteresadamente las Ideas, con las que la voluntad individual puede no tener nada que ver. La liberación de la voluntad del sujeto y el cambio de atención desde un tipo de objeto a otro son dos lados de una misma moneda; como dijimos anteriormente, para Schopenhauer, el sujeto y el objeto están siempre correlacionados.

Schopenhauer piensa en las Ideas como grados de objetivación de la Voluntad, o la cosa-en-sí, en el nivel fenoménico. Las Ideas sirven de intermediarias entre la Voluntad no plural y la pluralidad de los individuales espacio-temporales, aunque una Idea siga siendo una representación para un sujeto y no, por tanto, una cosa-en-sí-misma. Las Ideas constituyen las objetivaciones más directas de la voluntad, o las manifestaciones para una mente que conoce, anteriores lógicamente a la pluralidad de individuos que Schopenhauer concibe de manera exacta como surgidos de la refracción de las Ideas a través de las lentes del espacio, tiempo y causalidad. Las Ideas son algo así como los tipos fundamentales del mundo fenoménico, o sus esencias. Hay Ideas correspondientes a las especies de los seres vivientes, a la distintas fuerzas naturales, y a los innumerables caracteres humanos individuales, concebidos por Schopenhauer como una especie en sí. Sin embargo, y a diferencia de los conceptos abstractos, las Ideas pueden aprehenderse de modo intuitivo; las captamos en la percepción, y no a través de la razón o el lenguaje. Pero cómo las Ideas de los seres vivos, por ejemplo, pueden captarse en la percepción y al mismo tiempo ser totalmente

no-espaciales, es algo a lo que Schopenhauer no da jamás explicación satisfactoria.

El artista, u hombre de genio, es según Schopenhauer alguien dotado particularmente en dos sentidos. Primero, mediante un exceso del intelecto más allá de lo requerido para los propósitos prácticos de la vida cotidiana; el artista es capaz de percibir las Ideas en las cosas de modo más fácil, más amplio y más duradero que el hombre normal, quien por regla general tiene el conocimiento justo y suficiente para captar las cosas en sus relaciones espaciotemporales-causales y en función de la voluntad respecto a él.

Mientras que para el hombre corriente su capacidad de conocimiento es la linterna que ilumina su camino, para el hombre genial su capacidad cognoscitiva es el sol que hace visible al mundo (MVR, I, sec. 221).

Segundo, el artista tiene la habilidad de plasmar esta aprehensión de las Ideas en la obra de arte, un objeto perceptible en el que la Idea se hace más vívida, más impactante, más fácil de discernir de lo que lo era en su naturaleza, y también capaz de estimular en el perceptor ordinario el tipo de contemplación desinteresada que el artista tiene ante la naturaleza de modo natural. Aun así, Schopenhauer pone el acento en que ese poder de reconocer en las cosas las Ideas, de despojarlas por un instante de su personalidad, «ha de residir también en todos los hombres; de lo contrario, serían tan poco capaces de disfrutar las obras de arte como de producirlas» (MVR, I, sec. 221). Podemos entender a Schopenhauer como aceptando la respuesta de Plotino contra la conocida acusación de Platón frente a ese arte que meramente copia lo que es ya de por sí lógicamente inferior, poniendo el acento en que el artista plasma en su obra no el objeto mundano, imperfecto y atípico –aun cuando este sirva de modelo o tema evidente–, sino su Idea o esencia, haciendo posible de este modo que otros puedan experimentar el tipo de trascendencia del propio yo, al ver lo que el artista consiguió sin ayuda en su interacción con el mundo.

Hasta aquí he destacado la dimensión cognitiva de la conciencia estética más que su aspecto hedonista, pero la visión de Schopenhauer incluye también este último. En su filosofía, el placer de la experiencia estética parece tener

dos aspectos. Uno, el más destacado por él, es exclusivamente negativo: el alivio temporal del dolor causado por el ansia continua, mediante la trascendencia del punto de vista a cargo del sujeto que desea. Pero un segundo aspecto, menos patente aunque no menos importante, es de un carácter más positivo, y conecta el factor hedonista con el cognitivo: la satisfacción en la contemplación de la Idea concreta y en el proceso de conocimiento derivado de las manifestaciones intemporales de la Voluntad. Efectivamente, hay un placer en el conocimiento, tal y como Aristóteles y Kant, aunque de distintos modos, defendieron también. Por tanto, cualquier objeto que nos ofrezca una Idea para su contemplación libre de voluntad proporciona el placer negativo del alivio de la espiral de ansia y deseo; en cambio, el placer positivo del conocimiento de una Idea varía según la relevancia de la Idea en cuestión.

Tanto la apreciación de la belleza en la naturaleza como su apreciación en el arte se fundan en la contemplación de las Ideas. En el primer caso, las Ideas, o esencias visibles de la voluntad, resultan simplemente evidentes de modo impactante ya en el mundo en sí, en su estado invariable; en el segundo, las Ideas captadas en el mundo gracias a la extraordinaria percepción del genio se encarnan en un objeto creado –de modo que queda disponible también para aquellos dotados con capacidades tan solo modestas de percepción–. En un instante determinado Schopenhauer subraya que «todo es belleza». Lo que quiere decir es que, puesto que todo es encarnación de Ideas, aunque solo sea del tipo más simple, también todo puede en principio convertirse en objeto de contemplación desinteresada. Pero, por otro lado, y como él mismo apunta, «algunas cosas son más bellas que otras». Esto sucede así porque, gracias a sus respectivas formas, ya sean naturales o creadas por el hombre, o gracias al valor de las Ideas que las cosas nos ofrecen para su contemplación, los objetos diferirán en la rapidez con la que nos mueven a tal contemplación y en el valor de la contemplación que han promovido. Por tanto, Schopenhauer, como Kant, constituye una de las más importantes fuentes de la idea de la actitud estética como atención desinteresada, que puede verse empujada a detenerse en algo, sea cual sea su naturaleza o grado de fascinación, «estetizando» así y de manera potencial el mundo. El acento de Schopenhauer en la Idea no-espaciotemporal, más que en el particular concreto, como objeto de atención estética puede entenderse también como pariente cercano de la noción de Kant del carácter desinteresado del juicio

estético, fundamentado en su desconexión de la «existencia real» del objeto así juzgado.

Schopenhauer, como Kant hizo antes de él, distingue lo sublime de lo bello, y la visión que ofrece resulta más convincente. La diferencia entre belleza y sublimidad reside para Schopenhauer en la diferente relación entre las Ideas encarnadas y la voluntad del hombre, y en la concomitante diferencia en el modo de compromiso con el objeto que las encarna. «Lo que diferencia al sentimiento de lo sublime del sentimiento de lo bello es esto: en lo bello el conocer puro ha conquistado la supremacía sin lucha» (MVR, I, sec. 238). En el caso de la belleza, las Ideas que presenta un objeto o bien están de acuerdo o bien son neutrales respecto a la naturaleza humana, posibilitando de ese modo que el cambio de la percepción interesada a la pura contemplación tenga lugar pasivamente, con un resultado puramente placentero. En el caso de lo sublime, las Ideas presentadas por el objeto son perjudiciales o amenazan el modo humano de existir, por lo que el cambio en el punto de vista de su contemplación solo tendrá lugar gracias a la participación activa del sujeto, de una manera parcialmente deliberada, que dará como resultado un placer con cierto disgusto como trasfondo. La contemplación de lo sublime exige una forzada desvinculación de la voluntad, que ha de mantenerse consciente y esforzadamente, hacia una libre exaltación más allá de las relaciones del objeto reconocidas como desfavorables para la existencia humana. El sujeto que experimenta lo sublime dirige su atención hacia el aspecto temible del objeto, mientras que al tiempo inhibe las respuestas prácticas que la voluntad normalmente tendría hacia tales fuerzas hostiles. Ese sujeto es consciente de la relación antagónica del objeto, por ejemplo, un torbellino o una tronada, frente a la existencia humana en general, pero suspende, mediante un esfuerzo de la voluntad, el sentido de amenaza para su bienestar personal. La recompensa es esa singularmente confusa excitación conocida como lo sublime.

Schopenhauer proporciona una clasificación de las distintas artes, según el grado de las Ideas encarnadas y la calidad del conocimiento que de ese modo se nos proporciona. En su esquema las artes van desde la más inferior, la arquitectura –cuyos objetos manifiestan en esencia las Ideas simples de la gravedad y la rigidez–, pasando por la pintura paisajística, pintura de animales, escultura, pintura histórica –cuyos objetos manifiestan, respectivamente, Ideas de la naturaleza vegetal, de la vida animal, del cuerpo

humano y del carácter humano–, hasta llegar al estadio más alto, la tragedia, que para Schopenhauer constituye un tipo de poesía dramática. La tragedia se ocupa del conflicto de la voluntad humana al más alto nivel, epitomizando lo ineludible del sufrimiento, la futilidad del ansia y lo inexorable del destino, para de este modo enseñarnos –cosa que el autor suma a su doctrina ética– la resignación y la negación de la voluntad.

La única de las artes sin lugar en este esquema es la música, aunque para Schopenhauer sea la más grande en todos los sentidos. Carece de sitio porque, tal y como Schopenhauer era bien consciente, al carecer de capacidad representacional, no presenta Ideas para su contemplación, ni objetivaciones perceptibles de la voluntad, de modo que parece no darnos ocasión de transformar lo particular momentáneamente en un objeto puro de conocimiento libre de deseo.

Para Schopenhauer hay dos signos de que la música guarda una peculiar relación íntima con la naturaleza profunda de las cosas. El primero, que su efecto en nosotros es intensamente profundo; el segundo, que todos la entendemos de modo directo. Por tanto, la música no copia o presenta Ideas, concluye Schopenhauer, sino más bien a la Voluntad en sí misma. La música, en cualquiera de sus formas, hace la voluntad audible en toda su variedad interna. De hecho, la música y el mundo fenoménico son paralelos –expresiones completas, si bien diferentes, de la naturaleza de la Voluntad–. La confirmación de este hecho nos viene de la mano de que las similitudes estructurales entre los dos abundan, y Schopenhauer se muestra muy ingenioso a la hora de sugerir analogías entre rasgos del mundo natural y características musicales como la melodía, los bajos, las posiciones fijas en la escala, los modos mayor y menor, las cadencias, las modulaciones y la imposibilidad de un temperamento idéntico.

Parece existir cierta dificultad en la tesis de que la música es una expresión total y alternativa de la Voluntad, concretamente la naturaleza fenoménica de la música misma, es decir, agrupaciones de sonidos y ondas sonoras. Lo que esto sugiere es que de lo que se está hablando aquí es de la música en tanto patrón o sucesión reiterada, más que como evento concreto, o dicho de otro modo, detenerse ante la música como fenómeno sonoro concreto, que se considere como un microcosmos de la Voluntad, en contraste con el mundo

fenoménico como un todo, que incluye la música, considerado como un macrocosmos de la Voluntad.

Ya sean los fundamentos que ofrece Schopenhauer para postular este paralelismo entre la música y el mundo totalmente adecuados o no, hay otro problema más acuciante para su filosofía de la música, al que podemos llamar «la paradoja del atractivo de la música». La música enfrenta a un oyente de la manera más directa con la terrible naturaleza interna del mundo, constituyéndose, de tal modo, en copia directa de la Voluntad cós-mica, fuente de sufrimiento universal; mientras, al mismo tiempo, no nos ofrece Ideas con las que establecer una relación de contemplación objetiva que puedan proporcionar al sujeto un alivio momentáneo del ansia. Pero, en ese caso, ¿cómo somos capaces de tolerar la música, y mucho menos considerarla atractiva?, ¿cómo puede gratificarnos la música, si lo que básicamente nos ofrece es el espectáculo abierto de las raíces de todo mal?

Schopenhauer proporciona ciertas «pistas» que pueden permitir la solución de esta paradoja, además de otras que podemos presentar a su favor. Primera, aunque la música nos enfrente por hipótesis directamente con la voluntad, lo banal de la existencia, de una forma pura, es la voluntad-en-general, y no una manifestación particular de ella, lo que sirve para distraer la atención de nuestra propia situación personal y sus incesantes exigencias; de este modo, la contemplación de la voluntad universal deja nuestra voluntad individual en suspenso. Aunque cuando dirija su atención hacia la música el sujeto no se vea ante ninguna Idea, al desconectar su interés práctico en virtud de la falta absoluta de relación con el sujeto en términos espacio-temporales, sobreviene una actitud similar de absorción efectiva inconsciente en una imagen –la de la Voluntad misma– que no tiene nada que ver con el yo ubicado fenoménicamente y sus necesidades y deseos vinculados a la materia. Segundo, la música es, a pesar de todo, una representación de la voluntad –aunque de las más inmediatas– y no la voluntad en sí, y además se encuentra desposeída de las circunstancias espaciales y causales que caracterizan toda instancia auténtica de voluntad; de tal modo, las emociones, incluso las violentas, pueden verse reflejadas en el fluir de la música, aunque, al verse privadas de sus motivaciones y objetivos concretos, el sujeto no las acabe viendo como angustiosas. Tercero, hay sin duda una satisfacción cognitiva en ese conocer la voluntad de modo más completo gracias a situarnos frente a ella en su manifestación más transparente, la

música. Cuarto, hay también en la contemplación de la música un tipo de elación al captar nuestra propia y auténtica identidad y nuestra naturaleza inseparable del mundo, si es que efectivamente todo supone básicamente la misma voluntad ciega de la energía vital. Finalmente, puede sugerirse que la música modela las vicisitudes de la voluntad de modos que, por muy equivocados que sean, de vez en cuando nos ofrecen la impresión de la determinación resuelta, la precisión, o el cierre, que a su vez nos proporcionan satisfacciones auténticas aunque efímeras, compensando así la angustia que la imagen desnuda de la Voluntad puede inducir en nosotros.

La visión general de Schopenhauer sobre las artes diferentes a la música en tanto vehículos para la contemplación de las Ideas, que inducen a una relajación temporal del conflicto volitivo, no está desde luego exenta de crítica. Primero, gran parte de las manifestaciones artísticas parece ocuparse de lo particular, de hacernos disfrutar de rasgos peculiares de la realidad concreta, más que de permitirnos la liberación de esa particularidad. Segundo, muchas de las artes parecen dirigidas a relacionarnos con nuestras naturalezas apasionadas o ansiosas y no a separarnos de ellas, incluso si mantienen cierta distancia entre arte y vida. Tercero, el arte parece dirigido en gran medida a un consumidor activo, y no a ese otro en quien la voluntad ha de verse neutralizada pasivamente gracias a la presentación de objetos carentes en grado máximo de interés para ella, es decir, los que solo pueden ser contemplados. Finalmente, en muchos casos el arte parece capaz de suministrarnos un fragmento de placer positivo, extrovertido y puro, mucho más grande de lo que la vista es capaz de percibir, con su correspondiente énfasis en el negativo y hosco placer del alivio, aunque acompañado de satisfacciones de tipo cognitivo. Subyacente a todo lo anterior se encuentra, desde luego, la sobrestimación, a la que la metafísica empuja, del grado en el que las personas se constituyen en esclavos sufrientes de sus naturalezas deseosas, sumergidos en un mar de insatisfacción interrumpido solo por algunas islas de hastío.

Algunas de las ideas estéticas de Schopenhauer que han resultado ser de una relevancia duradera, en gran medida despojadas de ataduras metafísicas, son las siguientes: la atención estética es un acto en principio capaz de dirigirse a cualquier cosa; el arte es un medio de trascender el propio yo y vencer los estrechos límites de la individualidad; la recompensa que proporciona el arte radica en parte en la profundización cognitiva sobre la naturaleza de las

cosas que nos proporciona; el poder esencial del artista, de una percepción penetrante, que continúa en quienes aprecian el arte; el valor de una forma artística mantiene una estrecha relación con el ámbito de los objetos o asuntos que le conciernen; la música como una forma esencialmente diferente de las otras artes, y con un poder de conmoción más inmediato que ellas.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Obras de Schopenhauer

El mundo como voluntad y representación, 2 vols. (trad. R. R. Aramayo), Madrid, Alianza, 2010. [Obra principal de su autor. En este ensayo las citas referidas a ella van marcadas con MVR seguidas del volumen y la sección en la edición española aludida.]

De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente (trad. L. Palacios), Madrid, Gredos, 2006. [Una versión de la tesis doctoral del autor, que plantea los fundamentos de su sistema metafísico.]

Parerga y Paralipomena (trad. J. R. Hernández, L. F. Moreno, A. Izquierdo), Madrid, Valdemar, 2009. [Ensayos complementarios sobre diversos temas.]

Sobre Schopenhauer y su teoría estética

Alperson, Philip, «Schopenhauer and Musical Revelation», Journal of Aesthetics and Art Criticism 40 (1982): 155-66.

Budd, Malcom, Music and the Emotions (London, Routledge, 1986), cap. 5.

Diffey, Terry, «Schopenhauer's Account of Aesthetic Experience», British Journal of Aesthetics 30 (1990): 132-42.

Hamlyn, David, Schopenhauer (London, Routledge, 1980).

Jacquette, Dale (ed.), Schopenhauer, Philosophy and the Arts (Cambridge, Cambridge University Press, 1996).

Janaway, Christopher, Self and World in Schopenhauer's Philosophy (Oxford, Oxford University Press, 1989).

Janaway, Cristopher, The Cambridge Companion to Schopenhauer (Cambridge, Cambridge University Press, 1999).

Knox, Israel, «Schopenhauer's Aesthetic Theory», en M. Fox (ed.), Schopenhauer, His Philosophical Achievements (Brighton, Harvester Press, 1980).

Krukowski, Lucian, Aesthetic Legacies (Philadelphia, Temple University Press, 1992), cap. 3.

Magee, Bryan, The Philosophy of Schopenhauer (Oxford, Oxford University Press, 1983).

Young, Julian, Willing and Unwilling: A Study in the Philosophy of Arthur Schopenhauer (Dordrecht, Martinus Nijhoff, 1987).

Id., Schopenhauer (London, Routledge, 2005).

Nota

* Publicado por primera vez como la entrada «Schopenhauer, Arthur», en M. Kelly (ed.), The Encyclopedia of Aesthetics (New York, Oxford University Press, 1998), 245-50.

22

Hume y La norma del gusto: el verdadero problema*

Discutir sobre el placer es cosa de tontos. Si alguien te dice que disfruta con el sexo, difícilmente puedes decirle que sería bueno que sustituyera hacer el amor por las puestas de sol. Con quienes se entusiasman con Misión imposible o Men in Black lo único que se puede hacer es decirles que hay placeres que se están perdiendo, y después intentar explicarles de qué placeres se trata[1].

I. INTRODUCCIÓN

1. Aunque la Crítica del juicio (1790) de Kant, y especialmente la Analítica de lo bello han sido durante largo tiempo el texto preferido de los estetas de toda índole, recientemente La norma del gusto (1757) de Hume se ha convertido en un texto quizá aún más à la mode. En los últimos veinte años o más un gran número de estudios a cargo de filósofos como Peter Kivy, Carolyn Korsmeyer, Noël Carroll, Ted Cohen, Malcolm Budd, Anthony Savile, Roger Shiner, Nick Zangwill, James Shelley, Pater Railton y Mary Mothersill, han pretendido explicar y comentar las tesis del célebre ensayo de Hume[2]. Aunque todos estos autores, cada uno a su manera, hayan arrojado luz sobre las cuestiones a debate, en mi opinión es Mothersill quien más se acerca a descubrir lo que llamaré el verdadero, el auténtico problema que la solución ofrecida por Hume plantea a los dilemas del gusto. Volveré en su momento a la lectura que Mothersill hace de Hume, concretando cómo ayuda a solucionar el problema, pero también cuáles son sus limitaciones. Entonces propondré, bajo su inspiración, lo que espero pueda verse como una respuesta apropiada[3].

2. ¿Cuál es el problema sobre el gusto tal y como lo plantea Hume? Seré breve, ya que el trabajo de mis predecesores en el tema ha servido ya para dar a conocer ampliamente las cuestiones planteadas en La norma del gusto.

Lo que Hume busca es un principio al que las disputas concretas sobre el gusto, en cuanto juicios sobre la relativa belleza o mérito artístico de las obras de arte, puedan acudir, de modo que queden resueltas, declarando un juicio como correcto y otros no. Hume apunta que aunque puntualmente nos mantengamos fieles al laissez-faire del dictum latino, de gustibus non est disputandum, o su equivalente español, «para gustos, colores», al mismo tiempo no dejamos de constatar casos de diferencias flagrantes, innegables, en la belleza o el valor artístico, por ejemplo, entre Proust y John Grisham, o Schubert y Barry Manilow, o Cézanne y Schnabel, o Picasso y Cy Twombly, que parecen apoyar la idea de que, después de todo, a tal respecto hay algo correcto e incorrecto.

Hume encuentra el principio tras el que anda, una regla «que confirme unos sentimientos y condene otros», en lo que él llama «el veredicto unánime de los jueces verdaderos». Planteando una analogía entre la percepción de la belleza en las obras de arte y la de las cualidades sensoriales, Hume propone que la valoración auténtica de esa belleza es la que proporcionan sujetos más apropiados para percibir el sentimiento de belleza que originan precisamente las obras bellas, es decir, sujetos que han conseguido apartar en la mayor medida posible los obstáculos o impedimentos para que el sentimiento de belleza aparezca, sentimiento al que Hume califica como inherentemente grato o placentero, producido por obras que, tal y como él entiende, están por naturaleza dispuestas para hacer que ese sentimiento nazca en los seres humanos[4]. Proust, Schubert, Cézanne y Picasso satisfacen y gratifican más esos juicios que Grisham, Manilow, Schnabel y Twobly, lo cual demuestra que las obras de los primeros son más bellas, o superiores desde un punto de vista artístico, que las de los últimos.

Hume identifica cinco obstáculos o impedimentos para una apreciación perfecta, cuya completa superación conlleva un juicio verdadero: insuficiente delicadeza para la discriminación, insuficiente habituación a obras de un cierto tipo, insuficiente apreciación comparativa de las obras, insuficiente aplicación de la ratio medios-fines al juzgar la obra y, finalmente, los prejuicios, que nos impiden penetrar en el espíritu de la obra en sus propios términos. Si lo leemos de modo positivo, el estándar del gusto habita en los perceptores de este tipo privilegiado, libres de impedimentos para el ejercicio de la facultad de la belleza:

Solamente puede tenerse por tales a aquellos críticos que posean un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y libre de todo prejuicio; y el veredicto de tales jueces, dondequiera que se les encuentre, es la verdadera norma del gusto y de la belleza[5].

Con esta regla en mente, defiende Hume, estamos en posición de hacer dos cosas: una, identificar las obras de arte realmente bellas, ya que son las que los jueces verdaderos prefieren en mayor grado y encuentran más gratificantes, y dos, evaluar los juicios particulares sobre la belleza artística por su corrección relativa, comprobando cómo de cerca están de los realizados por los jueces verdaderos.

3. Así que para Hume la obra bella o buena en sentido artístico es la que prefieren, disfrutan, aprueban y recomiendan los verdaderos jueces. No voy a ocuparme de si el veredicto unánime de los jueces se entiende mejor como un veredicto idealizado, contrafactual, o como la opinión conjunta de los críticos auténticos, casi ideales. Tampoco intentaré discernir las diferencias entre preferir, disfrutar, aprobar y recomendar, que algunos han sugerido que Hume tiende a confundir, ya que, incluso si esas actitudes son sustancialmente distintas, también es cierto que en general convergen, y que hay por lo menos una condición básica que empareja aprobar y recomendar, por un lado, y disfrutar y preferir, por otro.

También me gustaría dejar de lado dos dificultades más sobre la forma que adopta la tesis de la norma del gusto en general. Una de esas dificultades hace referencia a la concesión al relativismo de Hume al afirmar que hay diferentes clases de juez verdadero, lo que implica cierta limitación a la objetividad de los juicios de bondad artística. Hume admite que los críticos ideales diferirán de buena fe en su humor o temperamento, y también en su perspectiva cultural. Pero entonces, dada su disposición a preferir aquellas obras que responden a sus respectivas personalidades y conllevan usos a los que están habituados, es inevitable esperar que existan diferencias, al menos en el grado de aprobación, respecto a obras concretas. La segunda dificultad afecta al papel que desempeñan las creencias morales de un crítico a la hora de juzgar una obra que se separe claramente de esas creencias; y también a la

sugerencia en cierto modo sorprendente de Hume de que los críticos ideales no tienen obligación alguna de ser flexibles en ese sentido, sino que pueden condenar esas obras sin pensarlo dos veces.

Sin embargo, lo que sí debo afrontar con rigor al iniciar mi investigación es la cuestión del estatus del veredicto unánime de los críticos ideales, que Hume propone como norma del gusto, en relación con la propiedad de la belleza. No queda del todo claro en el ensayo de Hume si propone la convergencia en la aprobación de los críticos ideales bien como regla identificable para la belleza en el arte o bien como un análisis conceptual de la misma cuestión. En otras palabras, hay cierta ambigüedad en la noción de «norma del gusto». ¿Funciona como una definición de la belleza, o más bien como un principio para resolver posibles disputas respecto a ella?, ¿son los jueces verdaderos norma en el sentido de que la belleza es lo que nos permiten obtener de su placer desinteresado, o se trata solo de cómo decimos lo que es bello, usando a los jueces verdaderos epistémicamente, como auténticas varas de zahorí o contadores geiger de la estética?[6]

Podría decirse que la última es la interpretación más razonable. Los jueces verdaderos se caracterizan por lo regular como detectores fiables de la belleza, en virtud de su supuesta capacidad superior de discriminación y respuesta, y no por ser quienes la constituyen. Así las cosas, la belleza en sí misma debe entenderse como algo parecido a una capacidad presente en las cosas aprehendida de modo que proporciona satisfacción, de acuerdo con la «estructura original de nuestra configuración interna», capacidad de la que la respuesta de los críticos ideales da testimonio. Por tanto, aunque su aprobación no sea para Hume aquello a lo que la belleza equivale, sí sirve como estándar del gusto, pues constituye un poderoso índice de su presencia.

II. LAS PREOCUPACIONES DE OTROS CRÍTICOS

Ahora me propongo revisar brevemente otros problemas planteados a las tesis de Hume. No me interesa valorar lo difíciles o accesibles que sean, sino solo mencionarlos y después apartarlos de los auténticos objetivos de este ensayo.

Ciertos críticos han acusado a la norma del gusto de Hume de circularidad, basándose en que algunos de los rasgos que caracterizan a los críticos verdaderos presuponen una identificación anterior de lo que es realmente bello; esto puede aplicarse, por ejemplo, al uso y práctica de las comparaciones, pues se supone que los críticos verdaderos deben estar familiarizados con las buenas obras, y comparan con las buenas obras una obra nueva, concreta, proceso que presupone, evidentemente, una identificación independiente de las buenas obras de arte aludidas. Una queja relacionada es que algunos de los rasgos, por ejemplo, el del buen sentido, no son meramente descriptivos, sino ineludiblemente evaluativos, haciendo así de la norma algo inútil en la práctica[7].

Otros críticos concluyen que la teoría de Hume sobre la respuesta estética a las obras de arte es demasiado causal, mecanicista y pasiva, concebida muy al estilo del «gusto», entendido este en su sentido literal o gustativo, haciendo, por tanto, difícil ver cómo todavía puede haber sitio para el mejoramiento o la normatividad respecto a la respuesta estética[8].

Hay quien encuentra que la tesis de Hume no explica adecuadamente por qué necesitamos consultar a los jueces auténticos, ya que si las cualidades de esos jueces nos dirigen tan solo a cierta apreciación óptima, cualquiera puede por sí mismo esforzarse en aproximarse a ellas[9]. Otros creen que la teoría de Hume no explica adecuadamente por qué lo que se requiere para encarnar el estándar del gusto es el veredicto unánime de los verdaderos jueces, y no el juicio de uno solo[10].

Ciertos críticos defienden que la tesis de Hume se ve comprometida a aceptar normas del gusto diferentes e incompatibles, normas que se volverían en contra del veredicto único de los jueces verdaderos, las normas de la buena composición, y el canon de las obras maestras, normas que estarían potencialmente en conflicto[11]. Por otra parte, alguno de ellos ve la regla de Hume solo como la expresión de ciertos valores burgueses entremezclados, incluyendo la implantación del gusto de aquellos que han sido educados o condicionados de cierta manera de un modo, por así decirlo, más natural que el de los demás[12].

La tesis de Hume ha sido tachada de demasiado optimista sobre la probabilidad de convergencia entre críticos ideales, incluso entre aquellos

dotados de un mismo talante y cultura, puesto que puede mantenerse que existen muchas más fuentes de posible discordancia entre los juicios de los críticos ideales incluso de una mismo actitud y formación, enraizados quizá en diferentes sensibilidades o gustos[13]. Otro de los problemas es este. Puede darse que el conjunto de rasgos de un crítico ideal que Hume propone resulte significativamente incompleto. La receptividad o apertura emocional, por ejemplo, podría ser una adición plausible a la lista, como lo sería la serenidad de ánimo o la capacidad de reflexión. A pesar de ello, estos rasgos, con toda probabilidad esenciales para el juicio justo de las obras de arte, no se ven incluidos en los cinco que Hume identifica.

Pero el verdadero problema, en mi opinión, de que Hume proponga el veredicto de los verdaderos jueces como norma del gusto no es ninguno de los anteriores. Se trata de un problema que seguiría existiendo aun cuando los mencionados previamente encontraran solución. De modo que me dirijo inmediatamente a él.

III. ¿CUÁL ES EL VERDADERO PROBLEMA?

1. La raison d’être del presente ensayo es mi intuición de que todos los críticos o comentaristas de Hume no son capaces de reconocer la interrogante que nace de modo natural en la mente de un amante normal y corriente, algo escéptico quizá, del arte, respecto a la solución que da Hume al problema del gusto[14]. Este es un modo de plantearlo: ¿por qué han de ser las obras de arte que disfrutan y prefieren esos críticos ideales, caracterizados tal y como Hume lo hace, las que yo debería, en igualdad de condiciones, «perseguir» en sentido estético?, ¿por qué no, por ejemplo, las obras que disfrutan y prefieren los críticos –llamémosles izeales – introvertidos, alocados, endomorfos, arrogantes y ambiguos? Yo no soy introvertido, alocado, endomorfo, arrogante y retorcido. De modo que, por hipótesis, yo no podría poseer esas características propias de los críticos ideales de Hume. Así que, ¿por qué habría de importarme cómo son ellos?

Se podría insistir sin más en que los rasgos de los críticos ideales humeanos, frente a los de los críticos izeales, son deseables inherentemente y ampliamente respetados. Pero eso no demuestra por sí mismo por qué el

hacerme con ellos y seguir las preferencias de los sujetos que los tienen resultará un beneficio estético para mí. Se podría, asimismo, recordar que esos rasgos del crítico ideal, a diferencia de los de un crítico izeal, no son solo deseables o admirables en sí mismos, sino que posibilitan que quienes los detentan ofrezcan reacciones estéticas superiores ante las obras que se las proporcionan.

¿Pero cómo sabemos eso? Es decir, ¿cómo sabemos que los rasgos de los críticos ideales los sitúan en general en mejor posición para tener experiencias estéticas de las obras de arte?, ¿qué nos asegura que esos rasgos, y no otros, optimizan la capacidad de la respuesta estética?, ¿qué garantiza que los rasgos del crítico ideal, frente al izeal, sean los más provechosos desde el punto de vista estético? Planteando la cuestión en términos más egoístas, ¿por qué piensas que serás mejor en sentido estético si te conviertes en ideal, y no en izeal? De acuerdo, habrá obras que te atraerán entonces y que no lo hacían cuando eras no ideal. Pero si eres izeal habrá obras que te atraerán y que no lo hacían cuando no lo eras.

2. El problema práctico, que no exegético, referente a la solución por parte de Hume al problema del gusto es por qué debería importarnos lo que es verdaderamente bello, si es que aceptamos la tesis humeana sobre su identificación, es decir, gracias a los veredictos únicos de los críticos ideales. ¿Por que debería afectarnos el hecho de que tal o cual cosa sea aprobada o preferida por los críticos ideales, si no somos nosotros mismos?, ¿qué hay de especial en las cosas verdaderamente bellas, entendidas en sentido humeano, es decir, aquellas que aprueban o prefieren los críticos ideales?, ¿qué importa que las cosas sean verdaderamente bellas si hay objetos gratificantes en sentido estético para mí, pero que no están entre los verdaderamente bellos?

Me parece que no ganaríamos nada si respondiéramos a esas dudas diciendo que ciertos objetos, los verdaderamente bellos, los preferidos por los críticos ideales, se encuentran establecidos de modo natural, por «la estructura original de nuestra configuración interna», ya que resulta evidente que otros objetos, en apariencia no bellos de verdad, se encuentran establecidos de manera igualmente natural, por «la estructura original de nuestra configuración interna», con el fin de proporcionarme el placer de la belleza a mí y a la gente como yo. ¿Por qué habría de cambiar un grupo de objetos

que me agradan por otro?, ¿por qué he de preocuparme por lo que otro defiende que es mejor en sentido estético, y no por lo que lo es para mí?

Una vez más, ¿por qué ha de importarme lo que los críticos de un perfil dado prefieren, aprueban, disfrutan o juzgan como bueno, si yo no pertenezco a ese perfil? No hay duda de que los críticos de cierto perfil –que son, por ejemplo, más entendidos, que tienen más práctica, un mayor hábito, a la hora de hacer comparaciones, que son más expertos en juzgar los fines en relación con los medios, menos libres de prejuicios– prefieren las obras que en razón a ello son «verdaderamente» bellas. ¿Pero y qué?, ¿qué es lo que en último extremo da la razón a los consejos de los críticos?, ¿es que no soy lo suficientemente sensato como para dirigir mi atención a ese tipo de obras monas*, las que satisfacen al grupo mediocre de amantes del arte al que pertenezco?, ¿por qué he de convertirme en un crítico ideal si no lo soy? Por lo que parece, el crítico ideal tampoco tiene motivación racional alguna para convertirse en lo que yo soy, aunque, en el caso de que lo hiciera, estaría en un mayor contacto, y sería capaz de apreciar mejor, las cosas que yo valoro, los objetos monos. ¿Por qué, entonces, esta asimetría?, ¿por qué no deberíamos valorar lo que apreciamos y ya está?

3. Creo que la solución humeana al problema del gusto solo puede responder a este tipo de escepticismo demostrando que hay algo especial en la idea de los críticos ideales, algo sobre su relación con el mundo de la estética que haga racional que alguien, o al menos alguien con un interés previo por la estética, haga caso a las conclusiones de esos críticos y se esfuerce en imitarlos; algo especial, por tanto, también para los propios objetos identificados como verdaderamente bellos una vez han ganado la aprobación de una mayoría de los críticos ideales. De este modo, la primera obligación de un defensor de la solución de Hume al problema del gusto sería demostrar de modo no circular, sin petición de principio, por qué sería sensato que un sujeto que no fuera un crítico ideal debería procurar, en tanto le fuera posible, cambiar el conjunto de objetos artísticos que obtienen su aprobación y disfrute por otro que gozara de la aprobación y disfrute de cierto tipo de persona que no es él[15]. En definitiva, ese defensor debería enfrentarse a lo que llamo el verdadero problema de la solución de Hume a la norma del gusto.

¿Por qué habríamos de pensar que lo que los críticos ideales aconsejan o prefieren ofrece más desde un punto de vista estético que lo que ya hemos valorado sin su dirección ni ejemplo? No basta con decir que los críticos ideales juzgan de modo comparativo, tildando las cosas de mejores o peores en relación con lo que anteriormente han conocido, ya que así lo hacemos nosotros también, por mucho que nuestra «clasificación» de las mismas obras, basada también en la experiencia, difiera de la suya. Ni con el simple listado de otros rasgos, quizá más decisivos, del crítico ideal, relevantes para la apreciación estética. Después de todo, cada uno de nosotros podría considerar más adecuado un conjunto de rasgos, los cuales nos sirvieran, evidentemente, para encontrar satisfacción en otras cosas.

Lo que realmente necesita explicación es por qué los críticos de cierto tipo acaban siendo indicadores de las obras artísticas superiores, en el sentido de que proporcionan mejores, o al fin y al cabo preferibles, experiencias que otras. Lo que pretendo es sugerir que eso solo es posible poniendo el acento en la relación espacial que tales críticos mantienen con obras de incuestionable valor, es decir, obras maestras, que se identifican, a su vez, aunque no indefectiblemente, al constatar a que han aprobado el test del tiempo.

4. Sin embargo, quizá podamos ver por qué los críticos ideales sirven de modo creíble como indicadores de las obras de arte superiores simplemente profundizando en los rasgos mediante los que esas obras se identifican. Las obras bellas, nos dice Hume, son las «por naturaleza calculadas para proporcionarnos placer». Pero si a un sujeto normal y corriente esas obras no le complacen, ¿en qué sentido están entonces «por naturaleza calculadas» para gustar? Parece que la respuesta es que gustarán siempre que desaparezcan los obstáculos o impedimentos para que ejerzan su poder inherente para complacer. De tal modo, quizá podamos entender la totalidad de los rasgos definitorios de un crítico ideal como la desaparición de esos obstáculos o impedimentos, lo cual explicaría por qué ellos se nos ofrecen para encontrar las mejores experiencias estéticas.

No hay duda de que algunos de los rasgos concuerdan con esa interpretación. El rasgo que lo confirma de manera más obvia sería la ausencia de prejuicios, pues estos con frecuencia se interponen en el camino

para que una obra nos proporcione el placer que es capaz de darnos. Hay motivos para pensar lo mismo del buen sentido, entendido como la capacidad para usar el juicio o la razón cuando lo requiere el contenido o la forma de una obra, sin el que resultaría inevitablemente menos seductora.

¿Pero se adecúa el sentimiento delicado o la agudeza en la discriminación del mismo modo a esa concepción? En otras palabras, ¿aumenta el poder de un objeto para gratificar nuestra experiencia si se adquiere un sentimiento más delicado, un sentido más agudo de discriminación? Quizá ciertas obras de arte nos afecten más favorablemente si no discriminamos al máximo sus elementos, sino que les dejamos proporcionarnos una impresión más holista. Y un sentimiento más delicado, una mayor agudeza discriminativa podrían acabar siendo en ciertos casos un claro obstáculo, si esos matices percibidos fueran más allá incluso de los que estaban en la mente del artista. Por ejemplo, un sujeto con una hipersensibilidad al color percibirá una entretenida y variada impresión del colorido de los lienzos de Barnett Newman o Ellsworth Kelly; mientras los demás, el pintor entre ellos, vemos campos de color homogéneos y uniformes. Además, los autores pretendieron que fuera así[16]. Pensemos también en el uso de las comparaciones y su práctica bajo cualquier forma artística. Aunque probablemente resulten ventajosas de cara a la apreciación estética, creo que podría haber casos donde obtendríamos una mayor satisfacción si renunciáramos a ellas o a su práctica profusa, obteniendo, en cambio, los beneficios de una aproximación franca o libre de filtros al objeto en cuestión. Quizá esto sea cierto de algunas formas de arte recientes, como la música acusmática, la performance y la instalación.

Pero dejemos las anteriores dudas a un lado. Llamemos a la suma total de los cinco rasgos un gusto cultivado. El caso es que incluso si argumentamos que un crítico cultivado es alguien por regla general adecuado para sacar provecho del modo en que los objetos están «por naturaleza calculados» para agradarnos, e incluso que ese gusto nos facilita discernir mejor la auténtica naturaleza de una obra de arte, la cuestión sigue siendo la misma: si alguien no es un sujeto cultivado, ¿por qué debería importarle adquirir un gusto cultivado para así estar en condiciones de apreciar lo que es realmente bello? Está claro que le permitiría percibir las cualidades de las obras y sentirse gratificado por ellas, estados frente a los que anteriormente era ciego y/o que no le conmovían. Pero asumiendo que nuestra satisfacción estética deriva de

otras obras, aunque sean obras que, por hipótesis, no son verdaderamente bellas, y que la motivación fundamental de nuestra vida estética no es el deseo puramente cognitivo de percibir las cosas correctamente, ¿qué motivación tenemos para cambiar nuestro «programa», dados los costes reales que conlleva tal cambio, en términos de educación, práctica, esfuerzo y también los placeres de otra naturaleza que anteriormente hemos disfrutado?[17]

En conclusión, incluso si pudiéramos demostrar que todos los rasgos que definen al crítico ideal de Hume representan la desaparición de obstáculos para las respuestas naturales, o incluso que contribuyen también a formular unos juicios estéticos más apropiados, aún seguiría viva la cuestión, planteada desde el punto de vista del interés personal, de si un consumidor normal y corriente de arte –un crítico no ideal, por así decirlo– todavía tendría buenas razones para comprometerse en ese esfuerzo de autoformación o autotransformación necesario para apreciar las obras más aplaudidas por los críticos verdaderos.

IV. MOTHERSILL Y HUME

Según Mary Mothersill, el texto de Hume tiene además otro texto menor, un «subtexto», el cual, adecuadamente ampliado, proporcionaría una solución al problema del gusto[18]. Su interpretación del ensayo de Hume subraya la tensión existente entre la doctrina «oficial» del filósofo, que invoca reglas de composición encarnadas de modo imperfecto en los críticos ideales como estándar del gusto, y su doctrina no-oficial, que recurriría, en cambio, a las obras maestras como paradigmas de la belleza artística.

La doctrina oficial, la aparente en el ensayo, es que hay reglas de composición o principios de bondad funcionando en el ámbito de lo artístico, pero que son difíciles de discernir, lo cual constituye la causa de que en casos de discusión recurramos a los juicios de los críticos ideales, quienes tienen un mejor conocimiento sobre lo que esas reglas y principios son y cómo interactúan. El estándar del gusto estaría así encarnado en los juicos de los críticos ideales, al ser ellos quienes juzgan de acuerdo con esas reglas y esos principios.

Pero lo que subyace, el subtexto, reza más bien como sigue: las obras que sobreviven a la prueba del tiempo, paradigmas de excelencia artística, constituyen la norma del gusto en una forma artística concreta; no hay por qué buscar reglas de composición de aplicación general; y los verdaderos críticos no son sujetos que han captado esas reglas no existentes, sino más bien aquellos que entran en sintonía con la grandeza artística y son adecuados para identificarla y hacérnosla llegar. Claramente, Mothersill entiende que este subtexto, y no la propuesta aparente de Hume, es lo que puede resolver la paradoja del gusto.

Cabe reconocer que Mothersill tiene, más que ningún otro comentador, el mérito de preguntarse cómo se ajustan mejor entre sí los distintos elementos de la visión de Hume sobre el gusto: la propia facultad del gusto, el perfil del verdadero crítico, y el canon de las obras maestras del arte. Además, tiene completamente la razón cuando sitúa en primer plano el papel que los ejemplos dotados de mérito artístico incuestionable han de desempeñar en cualquier solución de aire humeano al problema de la objetividad estética, si es que tal respuesta se propone enfrentarse a lo que he llamado el verdadero problema al que tal solución da lugar[19].

Pero Mothersill falla, a pesar de todo, al no conjuntar todos los elementos en la teoría humeana de la manera más convincente, al negarse a establecer, en concreto, una relación entre las obras maestras como paradigmas de belleza, por un lado, y el papel que los críticos ideales desempeñan al guiar la apreciación estética y plantear disputas al respecto, por otro. Ella no integra de manera óptima las dos partes principales de la solución de Hume al problema, concretamente, apelar a las obras maestras que superan la prueba del tiempo, y recurrir a las preferencias o juicios de los críticos ideales, rechazando también por completo la idea de que la unidad en el juicio de los críticos ideales puede servir como una norma del gusto dotada de fuerza probatoria, incluso si el hecho de que sirva para ello se fundamenta en último término en una identificación anterior de las obras maestras en tanto ejemplos de valor artístico.

Desde luego, las obras maestras no sirven por sí mismas y de modo directo como varas de medir el mérito artístico, ya que, por ejemplo, encontrar una similitud significativa entre una obra particular y una obra maestra exigiría, en primer lugar, un juicio para valorarla; pero, en segundo lugar, no

constituiría una medida fiable de ese mérito, ya que el parecido relevante con una obra anterior de éxito ni es condición necesaria ni suficiente para el éxito artístico de una obra dada. Las obras maestras por sí mismas se muestran incluso más claramente incapaces de plantear una disputa o establecer un criterio de apreciación frente a otras obras significativamente originales o revolucionarias.

Mi idea es que solo cierta forma de una teoría del valor-artísticocomo-capacidad[20], acompañada adecuadamente con un canon de obras maestras que hayan superado el test del tiempo, que a su vez se use para identificar a los críticos ideales, quienes sirvan después por lo general como varas de medir tal valor, es la adecuada para resolver las dudas sobre la objetividad estética que con tanta frecuencia el ensayo de Hume provoca. Me dirijo ahora a dar más sustancia a una teoría de este tipo, que sigue siendo humeana en espíritu, aunque no lo sea en todos sus detalles[21].

V. UNA RESPUESTA AL VERDADERO PROBLEMA

1. Mi propuesta respecto a cómo ensamblar los distintos componentes de la teoría de Hume –en concreto, críticos ideales y obras maestras reconocidas– supone también una respuesta al verdadero problema, una respuesta que no está del todo clara en otras interpretaciones de la solución de Hume al problema del gusto.

Haré tres propuestas para responder al verdadero problema que una tesis como la de Hume nos ha legado. La primera apunta a algo que preocupaba fundamentalmente al autor, cómo reconciliar diferentes opiniones críticas sobre el arte y justificar un mayor respeto por algunas frente a otras. La segunda consiste en asignar una función clara a casi todos los componentes que Hume identifica en su discusión del problema, aunque no acabe siendo exactamente el mismo rol que el propio autor parece asignarles. La tercera ofrece una respuesta genérica aceptable al problema de la objetividad de los juicios sobre la bondad en el arte, de modo que la preocupación sobre por qué a alguien debe importarle lo que es realmente bello o artísticamente superior acabará desapareciendo, o al menos se verá aliviada significativamente.

2. Cuando reflexionamos sobre la índole de los críticos ideales entendida como cierto modo de identificación, hay razones para creer que las obras que tales sujetos aprueban y prefieren son nuestra mejor apuesta estética, es decir, que se trata de obras que muy probablemente proporcionarán una satisfacción estética de nivel superior. Y esta es la razón. Las buenas obras de arte en sentido artístico serán aquellas que puedan compararse en alguna medida con la satisfacción generada por esas otras obras maestras reconocidas generalmente como excepcionales desde el punto de vista estético. Por consiguiente, las buenas obras de arte en sentido artístico obtendrán el favor y la aprobación de ese tipo de sujeto que es capaz de apreciar las obras maestras, es decir, alguien capaz de calibrar el límite hasta el que el favor recibido por unas obras pretendidamente maestras es comparable con la satisfacción que las obras maestras ya reconocidas pueden proporcionar en condiciones óptimas. Podemos llamar a tales sujetos críticos ideales. Y bien, ¿que características poseen realmente en grado sumo esos sujetos, es decir, qué características necesitan realmente para poder reconocer, apreciar y disfrutar los ejemplos más generosos de la excelencia estética? Posiblemente algo parecido a los cinco rasgos que aparecen en el recuento de Hume, suplementados quizá por algunos otros[22]. Así que los sujetos de esa índole constituyen una suerte de prueba del tornasol para el buen arte, un arte con un potencial extraordinario para proporcionar una experiencia estética valiosa. Así, si alguien se interesa realmente por la experiencia estética, debería interesarse también por los objetos hacia los que esos sujetos recomiendan que dirijamos nuestra atención.

Ahora bien, una respuesta de este tipo da por sentada la existencia de al menos tres cosas que aún no han sido explícitamente aclaradas. La primera es un conjunto de obras maestras de un género concreto que pueda identificarse de otra manera que no sea como las obras a las que los críticos ideales otorgan su aprobación o preferencia. La segunda es una razón para creer que las obras maestras de un cierto género constituyan verdaderamente el clímax del logro artístico, es decir, obras que poseen un potencial desacostumbrado para proporcionar satisfacción estética. La tercera es una razón para pensar que las preferencias consideradas por los críticos ideales sean indicativas o reveladoras de qué tipos de experiencias resultan ser

mejores, es decir, acaban mereciendo la pena. Pero estos supuestos pueden, según creo, darse por buenos.

3. A continuación esbozaré la idea general de mi respuesta a la cuestión de por qué los sujetos normales y corrientes deberían racionalmente preocuparse por aprender de los críticos ideales, atenderles y, si es posible, seguir sus consejos; una respuesta que pone en orden la mayoría, si no todos, los componentes presentes en el ensayo de Hume.

(i) El valor artístico primario de una obra de arte, lo que Hume llama su belleza o excelencia, puede entenderse en términos de la capacidad o potencial de la propia obra para proporcionarnos, en virtud de su forma y su contenido, experiencias apreciativas valiosas[23].

(ii) Algunas obras de arte, las que podemos llamar obras maestras o chef d'œuvres, superan excepcionalmente la prueba del paso del tiempo. En otras palabras, son obras que apreciamos de modo especial por encima de fronteras temporales (es decir, su atractivo es duradero) y culturales (o sea, que su atractivo es generalizado), y que casi todos los que las conocemos apreciamos en un grado u otro (su atractivo es amplio). De modo que es razonable suponer que tales obras presentan un alto valor artístico, un potencial para proporcionar experiencias-intrínsecamente-valiosas, un valor responsable de que nos sigan impactando con, o a pesar, del paso de los años. Esta suposición constituye un buen ejemplo de lo que a veces se llama inferencia a la mejor explicación.

(iii) Aunque las obras maestras sean paradigmas de valor artístico y prueba incontrovertida de la existencia del valor mismo, no pueden proporcionarnos por sí mismas una norma del gusto, es decir, un criterio efectivo y una guía para del valor artístico en general. Por ejemplo, no podemos comparar sin más una obra concreta cuyo valor pretendemos juzgar con alguna obra maestra realizada en el mismo medio y considerarla efectivamente valiosa partiendo de que se parece a ella o a cualquier otra. Las buenas obras de arte en sentido artístico lo son de modos diferentes, sobre todo si son innovadoras o revolucionarias, y eso es aún más cierto para las de máximo valor.

(iv) En todo caso, las obras maestras pueden servirnos como piedras de toque para identificar el tipo de crítico o juez que sirve para indicar o identificar fiablemente el valor artístico, es decir, proporcionar-experiencias-intrínsecamente-valiosas en sus diferentes grados. De tal modo, un crítico capaz de entender y apreciar al máximo las obras maestras plasmadas en un medio artístico concreto se encuentra en la mejor de las posiciones para comparar las experiencias y satisfacciones proporcionadas por una obra concreta en ese medio con las que las obras maestras en ese mismo medio, si se entienden apropiadamente, nos proporcionan.

(v) Que tales críticos prefieran por regla general la experiencia proporcionada por las obras maestras a la de otras es señal indiscutible de que son efectivamente preferibles, esto es, que son mejores, en pocas palabras. Y es que, como John Stuart Mill observó con tanto acierto, la mejor, y posiblemente única, evidencia de que una satisfacción o experiencia es mejor que otra es la que consideremos en último término como la «decidida preferencia» de quienes conocen y aprecian plenamente ambas[24].

(vi) Los críticos ideales, identificados como los que aprecian en grado máximo las obras maestras en un medio concreto, unas obras que, a su vez, se identifican a sí mismas por haber superado la prueba del tiempo, son poseedores de ciertos rasgos significativos que aseguran o facilitan su capacidad de apreciación óptima. Estos rasgos vienen a ser más o menos los que ofrece Hume en su ensayo sobre el perfil propio de los jueces verdaderos, aunque podríamos aumentar razonablemente ese patrón general con otros aspectos o, para aclarar más las cosas, completarlo con desiderata más detallados que definieran los perfiles específicos de críticos ideales en relación a cada forma artística, a cada género, o ámbito del arte.

(vii) De modo que tenemos ya una razón para hacer caso a los juicios de los críticos ideales, puesto que presumiblemente tenemos un interés por el valor artístico entendido básicamente como capacidad-deproporcionar-experiencia-estética, y por acceder a las experiencias más satisfactorias posibles.

4. Por tanto, y siendo más concisos, la justificación que se deduce del ensayo de Hume para seguir las recomendaciones de los críticos ideales reza como

sigue: los críticos ideales, esto es, los que se muestran imparciales e interesados en la apreciación de las mejores obras de arte, las obras maestras, y que poseen los rasgos cognitivo/sensoriales/emocionales/actitudinales que ayudan a esa apreciación, gracias a la cual las obras maestras se identifican independientemente, aunque no de modo infalible, gracias a la generalidad, amplitud y duración de su atractivo, constituyen nuestro mejor barómetro del valor artístico de las obras de arte en general. Pero si entendemos ese valor artístico esencialmente en términos de potencial para proporcionar-experienciasintrínsecamente-valiosas entonces el hecho de que una obra X se prefiera claramente a otra Y, gracias al consenso de los críticos ideales, proporciona a un sujeto no ideal satisfecho con su apreciación de Y, a la que prefiere por encima de X, una razón, aunque no concluyente, para interesarse por X, y situarse, si es posible, en una condición que le permita apreciarla mejor.

De modo que, ¿por qué nos importa lo que es artísticamente bueno, entendido como aquello que los críticos ideales prefieren y aconsejan? La respuesta es que tenemos razones, aunque no indiscutibles, para creer que lo que los críticos ideales, concebidos como lo hemos hecho, aprueban puede proporcionarnos una satisfacción en último término más valiosa que la que obtenemos en calidad de sujetos no ideales, por (a) una conexión con los criterios que dirigen las grandes obras, a través de la cual ciertos individuos se reconocen como críticos ideales, y (b) las implicaciones de las preferencias de aquellos que son capaces de experimentar ambos tipos de satisfacción, los proporcionados por obras maestras incontestables y los proporcionados por obras que de repente, simplemente, gustan más o menos a alguien en virtud de su propia formación o actitud.

Los críticos ideales son los más adecuados para juzgar el potencial de tales obras porque sus gustos artísticos y hábitos de apreciación han sido constituidos y refinados por obras maestras indiscutibles, cuya supervivencia al paso del tiempo constituye una buena evidencia, aunque no indiscutible, de su potencial estético desmesurado. Por tanto, los críticos ideales suponen una indicación fiable del valor artístico de las obras en general y, muy especialmente, de aquellas que todavía no han aprobado el examen del tiempo.

Las obras maestras son las que permanecen a través del tiempo, en el sentido de la duración, generalidad y amplitud de su atractivo. Los críticos ideales, los que presentan el perfil apreciativo que les convierte en los que mejor disfrutan, aprecian y explican el significado de esas grandes obras, son los más aptos para valorar las obras artísticas en general, es decir, para juzgar la recompensa estética que proporcionan en comparación con la ofrecida por las obras maestras. Esos críticos son, en dos palabras, nuestros mejores cerdos truferos del valor artístico.

VI. SOBRE CIERTAS OBJECIONES

1. Podría argumentarse que la idea de que la prueba del paso del tiempo constituye una vara de medir el valor estético inaceptable, puesto que hay otra serie de factores, aparte del potencial inherente a una obra para satisfacernos, que podrían también determinar su posible longevidad artística. Pero podemos aceptar esta observación sin quitar valor en modo alguno a la respuesta que he dado a lo que llamo el verdadero problema de la norma del gusto.

Primero, el test del tiempo no se propone como un criterio de valor artístico, sino como un indicador importante, aunque falible, del mismo. Recordemos que el valor artístico en sí se concibe como potencial o capacidad para proporcionar experiencias estéticas valiosas. Segundo, el test del tiempo se inclina en la dirección «suficientemente probable» y no en un sentido «necesariamente así». Dicho de otro modo, que una obra apruebe el paso del tiempo es una poderosa razón prima facie para pensar que tiene un valor artístico relevante, pero que lo suspenda es tan solo una débil razón prima facie para pensar que carece de él. Hay muchas obras sin duda valiosas que no han pasado la prueba del tiempo por razones económicas, políticas o sociales; mientras otras languidecen en la oscuridad por razones puramente accidentales. Que hayan suspendido el examen del tiempo no es, por así decirlo, defecto suyo. Pero, por el contrario, aprobarlo sí es casi siempre su mérito. Y eso es todo lo que mi solución al verdadero problema necesita.

2. Puede objetarse que la solución solo demuestra por qué podemos interesarnos por lo que los críticos ideales de nuestro mismo tipo cultural-temperamental prefieren, pero no por qué deberíamos estarlo, esto es, por qué hay un cierto imperativo práctico para que si somos racionales hayamos de escuchar a los críticos ideales. En otras palabras, dice la objeción, podríamos sacar provecho del consejo de esos críticos, pero igualmente podría ser que no.

La respuesta a esta objeción es bien sencilla: subestima la razón prima facie del provecho que obtenemos de las preferencias convergentes de los críticos ideales que exhiben nuestro mismo perfil cultural-temperamental. Esa preferencia convergente es más realista que la mera posibilidad de que nosotros mismos la podamos mejorar, ofreciendo algo que se acerque a una probabilidad razonable.

Por supuesto que se trata solo de una probabilidad y no de una garantía. Por ejemplo, supongamos que uno de los rasgos que se necesitan para apreciar de la mejor manera las obras de arte de una forma artística particular es un cierto nivel de fluidez verbal, o un cierto sentido del humor, o una cierta capacidad para la visualización espacial. Si esos rasgos están fuera de mi alcance –si no son del tipo que yo pueda adquirir– entonces la fuerza de la razón de que me interese por lo que los críticos ideales de mi perfil prefieren ciertamente disminuye. Esto llama la atención sobre el papel que la asunción de unas facultades humanas compartidas juega en el argumento. En otras palabras, la conclusión de nuestro argumento, la de que es razonable preocuparse por lo que los críticos de mi mismo grupo cultural-temperamental prefieren, puede entenderse como si tuviera un condicionante implícito, en el sentido de que no difiramos cognitiva o afectivamente de un modo significativo de ellos. Pero hasta que averigüemos exactamente quiénes somos, seguirá siendo sensato prestar nuestro oído y mente a sus consejos.

3. Tal y como hemos apuntado, los críticos ideales se encuentran en mejor posición para juzgar si las experiencias con ciertas obras de arte son más o menos valiosas en sentido total que las que tenemos con otras, una vez hayamos experimentado ambas. Afortunadamente, los críticos ideales se encuentran también en una posición razonablemente buena para valorar, a

partir de los recuerdos de su propia educación estética, si el esfuerzo o coste de lograr esas experiencias o interacciones en último término más satisfactorias, preferibles, merecía la pena. Esto es importante porque es efectivamente posible que en algunos casos la respuesta sea «no»: que aun cuando una experiencia sea finalmente preferible a otra, la preparación cognitiva, emocional y física requerida por la primera sea lo suficientemente laboriosa o incómoda que acabe haciendo claramente insensato emprender tal adiestramiento, un esfuerzo mayor de lo que, por tener premisas menos estrictas, se requiere para la segunda. Y es que ponerse a hacer cuentas entre costes y beneficios siempre encuentra su lugar, incluso en la estética[25].

Pero en este punto puede esperarnos la siguiente objeción. ¿Cómo sabemos que no hemos cambiado tanto al adquirir los conocimientos o la práctica necesarias para apreciar más finamente las cosas, que nuestros juicios comparativos sobre diferentes experiencias o interacciones no resultan ya válidos para lo que éramos antes, o para otros que permanecen en la misma condición en la que nosotros previamente estábamos?

Creo que tenemos una respuesta si observamos más de cerca la forma que el test de Mill debería tomar si se aplicara a estas cuestiones. El criterio de las mejores experiencias estéticas es fundamentalmente cuestión de si escogeríamos volver a nuestra condición de apreciación anterior una vez que hemos llegado a la presente. Podemos preguntarnos si preferiríamos no haber tenido las nuevas experiencias estéticas, una vez visto el esfuerzo que hemos hecho para obtenerlas. Si la respuesta es no, eso significaría que la experiencia nueva realmente merecía la pena, y mucho más que su predecesora.

Desde luego, solo nosotros, y solo desde nuestra ventajosa perspectiva del ahora, podemos responder a la cuestión. Pero eso no significa que nuestra capacidad anterior careciera de valor probatorio para nosotros. Experimentar el cambio en cuestión nos supuso en ese momento una opción abierta, y que supiéramos entonces que seríamos felices por haber tomado esa decisión no puede ser irrelevante para decidir si elegirla o no. No obstante, es importante que en los casos de una educación estética del tipo que estamos hablando no habría duda alguna a la hora de identificarnos a nosotros mismos y con nosotros mismos a través del cambio. Esto es porque esa autoalteración en cuestión es menor y gradual, y no una tan radical que nos haría ir de una

especie a otra, o de una capacidad mental poderosa a otra débil o al revés, como sucede en algunos de los problemas más extremos presentes en las discusiones sobre la inteligibilidad de las comparaciones de utilidad intrapersonal a lo largo del tiempo.

4. Una última dificultad. Después de todo, ¿por qué gastar algo de nuestro tiempo libre con Shakespeare, Flaubert, Titian, Bergman o Beethoven, tal y como los críticos ideales expertos en las respectivas formas de arte nos animan sin tapujos a hacer?, ¿por qué no gastarlo todo, por poner un caso, en cierta combinación de windsurfing, motociclismo, crianza de los niños, disfrute de la naturaleza, buenas obras, yoga, viajes por Europa, descubrir la cocina asiática, y dominar el test de Gödel? Todas ellas son sin lugar a dudas cosas buenas; así que, ¿qué hay de especial en el arte?

En cierto sentido, esta objeción a mi respuesta al verdadero problema se encuentra fuera del ámbito del problema tal y como lo entendemos, pues damos por sentado que estamos tratando con personas interesadas en el arte y, por tanto, preocupadas hasta cierto punto en hacer ese aspecto de sus vidas lo más satisfactorio posible. No obstante, la cuestión, por qué interesarse por el arte, dadas las demás opciones que existen para llenar con satisfacción nuestras vidas, es sin lugar a dudas legítima. Aunque no espero responder a esa pregunta aquí, sospecho que la posible respuesta radica en el contexto de una concepción general del valor intrínseco, de la naturaleza de la vida humana y de las ideas sobre aquello que más deseamos ser como seres humanos[26].

Notas al pie

* Publicado por primera vez en Journal of Aesthetics and Art Criticism 60 (2002): 227-38.

* «Meautiful» en el original. (N. del T.)

[1] David Denby, «The Moviegoers: Why Don't People Love the Right Movies Anymore?», The New Yorker, April, 6, 1998, 98.

[2] Vid. Peter Kivy, «Hume's Standard: Breaking the Circle», British Journal of Aesthetics, 7 (1967): 57-66; Carolyn Korsmeyer, «Hume and the Foundations of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 35 (1976): 201-15; Peter Jones, «Hume's Aesthetics Reassessed», Philosophical Quar terly 26 (1976): 48-62; Jeffrey Wieand, «Hume's Two Standards of Taste», Philosophical Quarterly 34 (1983): 129-42; Noël Carroll, «Hume's Standard of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 43 (1984): 181-94; Richard Shusterman, «On the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant», Philosophical Forum 20 (1989): 211-29; Mary Mothershill, «Hume and the Paradox of Taste», en George Dickie, Richard Sclafani y Richard Roblin (eds.), Aesthetics: A Critical Anthology, 2ª ed., (New York, San Martin's, 1989), 269-86; Anthony Savile, Kantian Aesthetic Pursued (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993), cap. 4; Ted Cohen, «Partial Enchanments of the Quixote Story in Hume's Essay on Taste», en Robert Yanal (ed.), Institutions of Art (University Park PA, Pennsylvania State University Press, 1994), 145-56; Nick Zangwill, «Hume, Taste and Teleology», Philosophical Papers 23 (1994): 1-18; Ted Gracyk, «Rethin-king Hume's Standard of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994): 169-82; James Shelley, «Hume's Double Standard of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 (1994), 437-45, y «Hume and the Nature of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 65 (1998): 29-38; Malcolm Budd, Values of Art (London, Penguin, 1995), cap. 1; Alan Goldman, Aesthetic Value (Boulder CO: Westview, 1995), cap. 2; Roger Shiner, «Hume and the Causal Theory of Taste», Journal of Aesthetics and Art Criticism 54 (1996): 237-49; Peter Railton, «Aesthetic Value, Moral Value and the Ambitions of Naturalism», en Jerrold Levinson (ed.),

Aesthetics and Ethics (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), 59-105; Michelle Mason, «Moral Prejuice and Aesthetic Deformity: Rereading Hume's», Of the Standard of Taste, Journal of Aesthetics and Art Criticism 59 (2001): 59-71.

[3] Aunque en este ensayo adopte, quizá con cierto ánimo provocativo, la idea de un verdadero problema sobre la norma del gusto en Hume, por supuesto no pretendo sugerir que los problemas encarados por otros autores, que enumero arriba, no sean bona fide, o problemas por los que Hume no se habría interesado (y quizá más de lo que lo hizo por la cuestión que yo he elegido destacar). Lo que defiendo sobre el problema que provocativamente llamo «verdadero» es que una persona cualquiera, interesada por el arte, pero no un crítico ideal, debería preocuparse más cuando se le presentara la solución de Hume al problema del gusto. Permítanme una disculpa adicional. Como se verá fácilmente, este ensayo no es en esencia un ejercicio de erudición histórica, por lo que su mérito no reside en proponer una aproximación más fiel a Hume a la luz de los escritos completos del autor.

[4] Las ideas fundamentales de Hume sobre este asunto son estas: «Algunas formas o cualidades particulares, a causa de la estructura original de nuestra configuración interna, están calculadas para agradar y otras para desagradar» (La norma del gusto, trad. M. T. Beguiristáin, Barcelona, Edicions 62, 1989, 32), y «[Aunque] algunos objetos, a causa de la estructura de la mente, [estén] están por naturaleza calculados para proporcionarnos placer» (ibidem, 33).

[5] Ib., 43.

[6] En Kantian Aesthetics Pursued de Anthony Savile puede encontrarse una magnífica discusión sobre esta cuestión. Savile llama a las dos lecturas posibles de la norma del gusto respecto al veredicto conjunto de los jueces verdaderos la constitutiva y la evidencial, y proporciona razones convincentes sobre por qué debería defenderse la segunda.

[7] Vid. Kivy, «Hume's Standard»; Korsmeyer, «Hume and the Foundations of Taste»; Carroll, «Hume's Standard of Taste».

[8] Vid. Savile, Kantian Aethetic Pursued; Zangwill, «Hume, Taste and Teleology»; Budd, Values of Art; Shiner, «Hume and the Causal Theory of Taste». Podemos llamar a esta la «objeción británica», por lo habitual que es entre los comentadores de esa nacionalidad.

[9] Vid. Carroll, «Hume's Standard of Taste».

[10] Vid. Cohen, «Partial Enchanments». Las respuestas que da Cohen, del lado de Hume, son las siguientes: (a) no podemos estar seguros de que algún crítico que nos parezca ideal lo sea en efecto y por completo, es decir, que sea una realización perfecta de los cinco rasgos, y (b) la irreductible idiosincrasia de cada uno de los críticos ideales con toda probabilidad se verá anulada o neutralizada en el veredicto del grupo.

[11] Vid. Mothersill, «Hume and the Paradox of Taste»; Shelley, «Hume Double's Standard of Taste».

[12] Vid. Shusterman, «Of the Scandal of Taste». Vid. Goldman, Aesthetic Value.

[13] Vid. Goldman, Aesthetic Value. Puede encontrarse una respuesta parcial a estos asuntos en mi «Propiedades estéticas, fuerza evaluadora y diferencias de sensibilidad» (cap. 19 de este libro).

[14] Un estudioso, además de Mothersill, que aborda sucintamente algo semejante al verdadero problema es Ted Cohen, aunque no ofrece respuesta al mismo: «La protocuestión es esta: ¿en qué sentido es la respuesta de un juez verdadero correcta? La cuestión correlativa, que me parece la más desagradablemente corrosiva y profunda, es si deberíamos ser un juez verdadero. ¿Sería mejor que fuéramos jueces verdaderos?»

[15] Los conjuntos en cuestión pueden, desde luego, estar parcialmente superpuestos.

[16] También podría traerse aquí el ejemplo del escudero Sancho Panza. No queda claro que los expertos en vino como ellos tengan una vida enológica mejor o más feliz que otros no tan sensibles a la composición química del vino.

[17] Esto último es un ejemplo de lo que los economistas llaman «coste de oportunidad o alternativo».

[18] Vid. Mothersill, «Hume and the Paradox of Taste».

[19] Mothersill se aproxima más a lo que yo he llamado el verdadero problema de la solución de Hume a su problema cuando plantea la siguiente pregunta: «Puesto que la mayor parte de nosotros somos aburridamente normales, y no tenemos esas virtudes [los rasgos de los jueces], ¿por qué deberíamos estar de acuerdo en que tal personalidad [la que el juez verdadero tiene] es deseable y valiosa? (Ib., 279).

[20] Una generalización de la idea, aludida en la sección I, de que la belleza o bondad en el arte es cuestión de la capacidad para proporcionar placer estético cuando se entiende adecuadamente.

[21] Shelley («Hume's Double Standard of Taste») también se pregunta por la fuerza normativa de la norma del gusto, pero, a diferencia de Mothersill o de mí mismo, ubica esa fuerza en la interpretación literal del texto de Hume. Shelley mantiene que la fuerza normativa de la norma, encarnada en el veredicto conjunto de los verdaderos jueces, reside en que aunque compartamos con ellos una naturaleza común, ellos son superiores a nosotros en lo perceptivo. Por tanto, sus veredictos «no son sino los veredictos de lo mejor de nosotros mismos en sentido perceptivo», lo cual parece plantearnos una exigencia evidente. Aunque esta sea una lectura perspicua, y una exégesis plausible de Hume, no es, creo, suficiente para poner fin al verdadero problema del que hablo. Y es que lo único que hace es volver a plantear nuestras más viejas cuestiones prácticas y motivacionales. ¿Cómo sabes que es de interés estético para ti convertirte en un juez superior en sentido perceptivo?, ¿cómo sabes que entonces serás estéticamente, más que cognitivamente, mejor?, ¿cómo sabes que merece la pena dedicar más tiempo a las obras bellas, las identificadas como preferidas por perceptores superiores?

[22] Por ejemplo, anteriormente sugerí que la lista de rasgos de un crítico ideal de Hume podría ampliarse con razón para incluir al menos la capacidad de respuesta emocional y la capacidad reflexiva. Pero si abrimos la puerta a esa expansión, ¿podríamos excluir toda virtud objetiva de tipo cognitivo o

afectivo, por ejemplo, conocer el cálculo, ser amable con quien lo necesita, ser abstemio y de fiar, ser un buen oyente, etc.? La respuesta es que, desde nuestro punto de vista privilegiado, podemos excluirlas, ya que aunque son sin duda virtudes de algún tipo, no han sido particularmente útiles a la hora de reconocer y apreciar grandes obras de arte de cualquier forma artística, mientras los rasgos que Hume propone, y otros que podemos añadir, sí lo han sido.

[23] Vid. Monroe Beardsley, «The Aesthetic Point of View», en The Aesthetic Point of View (Ithaca, Cornell University Press, 1982), para una formulación canónica de la tesis del valor-artístico-como-capacidad; vid. también Budd, Values of Art, cap. 1. Nótese también mi puntualización a la tesis añadiendo en el texto la palabra «primario»; el valor artístico, tal y como se da, no es totalmente una cuestión de capacidad para proporcionar experiencias. (Vid. mi reseña crítica del libro de Budd, «Art, Value and Philosophy», Mind 105 [1996]: 667-82.) En todo caso, una formulación más elaborada de una tesis seria del valor artístico como capacidad, ajustada al problema presente, bien podría ser esta: decir que X es artísticamente bueno es decir, fundamentalmente, que X tiene la capacidad para proporcionar experiencias estéticas de una magnitud significativa cuando es entendida apropiadamente, siendo la experiencia estética de las obras maestras la que sirve para comparar esa capacidad, esto es, obras que han resistido firmemente el test del tiempo y que los críticos ideales recomiendan vivamente.

[24] Vid. su El utilitarismo (trad. E. Guisán), Madrid, Alianza, 2012, cap. 2. Debo hacer notar que he modificado ligeramente el criterio de «decidida preferencia» de Mill en un sentido contrafactual, añadiendo las palabras «consideremos en último término».

[25] Por supuesto, los críticos ocupados en esos cálculos están sujetos a la tentación de sobrevalorar el aprendizaje realizado, y en consecuencia tentados a reducir sus desventajas, pero no queda claro que alguien diferente pudiera estar en una posición mejor para sopesar costes y beneficios de las transformaciones estéticas que han sufrido.

[26] Puede encontrarse una parte de esa idea general en mi «Intrinsic Value and the Notion of a Life» (originalmente en Journal of Aesthetics and Art Criticism 62 [2004]: 319-29, cap. 24 de este libro).

VII

Otras cuestiones

23

El concepto de humor*

I. INTRODUCCIÓN

En este ensayo me ocupo principalmente de qué es el humor y de la cuestión ligeramente diferente de en qué se basa o cuál es su fundamento. Revisaré las teorías tradicionales sobre el tema, propondré un análisis del humor y me ocuparé con mayor brevedad también de la cuestión de su bondad. No haremos distinción entre lo humorístico o divertido y lo absurdo, lo cómico, lo ingenioso, lo satírico, lo ridículo o la broma. Entenderemos aquí todos ellos como clases de humor, que tienen en común su capacidad para divertir.

Las tres teorías tradicionales del humor son la de la superioridad, la de la incongruencia y la del alivio, con las que se relaciona frecuentemente a Hobbes, Schopenhauer y Freud como sus respectivos máximos defensores. Cada teoría supone un intento de capturar la esencia de lo humorístico, entendida o bien como lo que hace de algo inequívocamente divertido, o bien como lo que implica necesariamente que respondamos a algo como divertido. Ciertas tesis influyentes, como las de Henri Bergson y Arthur Koestler, combinan características de las tres teorías tradicionales. No obstante, posteriormente defenderemos que la esencia del humor no viene dada, estrictamente hablando, por ninguna de ellas ni sus variedades, sino que reside en un peculiar afecto placentero, la diversión, de carácter cognitivo, que mantiene una relación no accidental con el comportamiento que llamamos risa.

II. LA CUESTIÓN FUNDAMENTAL

¿Qué es humor, o dicho de otro modo, qué hace que algo sea divertido? Esta pregunta básica puede interpretarse de dos modos, como si se preguntara por

su elucidación conceptual o como si se hiciera por su explicación causal. Si tomamos el primer camino, realmente la pregunta se convierte en: ¿qué significa decir, o cuáles son las condiciones de verdad de afirmar, que un ítem dado es gracioso o divertido? En otras palabras, ¿cómo «gracioso» o «divertido» han de definirse en un sentido escrupulosamente filosófico? Si tomamos el segundo, la cuestión acaba siendo: ¿cuál es la causa o qué es responsable de que un ítem gracioso o divertido lo sea? Lo que buscamos en el primero es entender exactamente cuándo algo cuenta como gracioso; en el segundo se trata de averiguar en virtud de qué un ítem tiene éxito por serlo. Estas preguntas no se distinguen claramente en las teorías tradicionales, que a veces parecen interesadas en una y a veces en otra. No obstante, que sendas cuestiones puedan en último término separarse nítidamente no es algo que esté del todo claro. A lo que al final llegamos es a si la respuesta capaz de identificar la cualidad de lo gracioso puede identificarse sin más con aquello que la ocasiona, ya sea interna o externamente. Esta respuesta, esta identificación, suele llamarse «diversión», pero deberíamos entender que aquí «diversión» en su sentido específicamente relacionado con el humor, y no en su sentido de entretenimiento o distracción en general.

Aunque aquí hayamos planteado la pregunta fundamental de modo objetivo, preocupada por lo que supone para algo ser humorístico, quizá haya una cuestión anterior, esta vez subjetiva, sobre lo que es para alguien encontrar gracioso algo. Pero quizá ambas puedan relacionarse como sigue: algo es gracioso si y solo si una audiencia adecuada lo encuentra gracioso en las condiciones favorables, incluyendo las cognitivas, actitudinales y emotivas. El contexto debería aclararnos bajo cuál de esos modos deberíamos buscar respuesta en un caso concreto. Obviamente, si consideramos la cuestión desde una óptica objetiva, estamos presuponiendo en el humor cierto grado de objetividad –cierto grado de verdad o falsedad a la hora de atribuirlo–, algo que parece justificado si constatamos que ciertos ítems son clasificados regular y permanentemente como graciosos, y no solo como humorísticos para una persona en concreto, en una ocasión dada. El humor, aunque es claramente un fenómeno dependiente-derespuesta, parece gozar de tanta objetividad, al menos, como la belleza o la virtud.

III. TEORÍAS TRADICIONALES DEL HUMOR

Existen tres teorías principales que se proponen dar cuenta del fenómeno del humor: la de la incongruencia, la de la superioridad y la del alivio o liberación.

El rasgo distintivo de la teoría de la incongruencia consiste en situar el humor en cierta incongruencia que presenta o se percibe en algún ítem. El ítem humorístico puede ser incongruente en sí mismo, en relación con otro objeto conocido, o también implicar o contener una incongruencia. La incongruencia o desajuste entre ítems o elementos ha sido interpretada diversamente, y alcanza desde la imposibilidad o la paradoja lógica, a través de lo absurdo y lo irrelevante, hasta lo inesperado o lo desacostumbrado, la inadecuación en general.

Teóricos de la incongruencia son Francis Hutcheson[1], William Hatzlitt[2], Søren Kierkegaard[3], Arthur Schopenhauer[4], D. H. Monro[5], Arthur Koetsler[6], Michael Clark[7], John Morreall[8] y quizá Inmanuel Kant[9]. Kant mantenía que lo humorístico consiste en la rápida transformación de una tensa expectativa en nada, en una expectativa defraudada. Lo incongruente aquí, si lo es, acontece entre la expectativa, o hacia lo que se espera, y su frustración, o lo que nace de ella. Schopenhauer proporcionó a la teoría de la incongruencia una formulación más clara, canónica quizá: la esencia de lo divertido radica en la captación inmediata de una incongruencia entre conceptos, vehículos del pensamiento abstracto, y objetos concretos percibidos. El desajuste entre pensamiento y percepción puede manifestarse en dos sentidos: un concepto único se aplica a dos objetos muy distintos, a los que incluye de forma inusual («ingenio»), o dos objetos en principio ubicados bajo un mismo concepto que se entienden después como enormemente dispares («disparate»). La versión de Koestler de la teoría de la incongruencia, herencia y perfeccionamiento de la de Schopenhauer, sostiene que el humor nace de la bisociación (doble asociación) a un tiempo de un ítem respecto a dos marcos de referencia o dos patrones de interpretación diferentes e incompatibles.

Los defensores recientes de esta tesis mantienen por regla general la percepción de la incongruencia como lo fundamental de la respuesta a algo como humorístico, pero no como todo en lo que esa respuesta consiste. Consideran la percepción de la incongruencia algo necesario, pero no suficiente, para que se dé la diversión humorística. Las razones son fáciles

de hallar. La incongruencia es aparentemente una propiedad no deseable, y cuando nos encontramos ante ella normalmente no causa placer de modo inmediato, directo; la ansiedad o el desconcierto o, como máximo, la curiosidad son sus resultados más probables. Además, no todo placer obtenido de la incongruencia parece provocar diversión, frente a la satisfacción estética, científica o de otro tipo[10].

Entonces, ¿qué más se necesita? Ciertos teóricos mantienen que la incongruencia percibida debe disfrutarse por sí misma, algo que debe disfrutarse como tal, pero nunca estéticamente, algo que no debe dar origen a emociones negativas (como el miedo o el disgusto), algo que no debe implicar consecuencias prácticas (para el conocimiento o la seguridad), algo que debe tender a acabar en la risa. Algunos ponen el acento en la estructuración temporal necesaria para que lleguemos a encontrar la incongruencia percibida como humorística; mientras otros insisten en que la fuente de la diversión no es la incongruencia percibida de por sí, sino solo la resolución consiguiente. Y otros subrayan el cumplimiento de unas condiciones de trasfondo, tales como estar contento o la ausencia de compasión por el objeto en cuestión.

A pesar de todo, el escepticismo parece garantizado, un escepticismo sobre si toda la cantidad de casos que podemos considerar como ejemplos de humor, incluidos la imitación, la sátira, el sarcasmo, la payasada, o la obscenidad sexual, nacen con la percepción de la incongruencia. No se ha demostrado aún que otra propiedad distinta a ella no pueda presentarse como lo que sin lugar a dudas nos divierte. Por tanto, permanece la duda de si esta teoría, sean cuales sean sus matizaciones o adiciones, puede ser correcta como elucidación conceptual del humor.

Los teóricos de la superioridad, entre quienes se incluyen Thomas Hobbes[11], Alexander Bain[12], Henri Bergson[13] y quizá Roger Scrutton[14], entienden el humor como la conciencia de una cierta superioridad sobre el objeto humorístico enraizada en la mente del sujeto. Es célebre la definición que Hobbes hace sobre la risa humorística: el resultado de una «rápida gloria» de nuestra fama o fortuna, por contraste con la de otro sujeto o con nuestra propia situación anterior. Bergson habló de lo cómico como esencialmente la incrustación de lo mecánico en nuestra vida, un deterioro del ideal humano de flexibilidad, agilidad y acomodación. Como consecuencia, el sujeto se

siente superior, obtiene placer al sentirse así, y manifiesta ese placer de modo natural al reírse de la imperfección humana. Defiende que la risa es incompatible con cualquier clase de emoción, siendo la atracción de lo cómico un cortocircuito emocional por naturaleza. Además, la risa cómica constituye para Bergson todo un correctivo social, que escarmienta y reforma con esperanza la indeseable rigidez de la conducta social, contra la cual se dirige.

Los teóricos del humor como alivio o liberación de tensiones más conocidos son Herbert Spencer[15] y Sigmund Freud[16], quienes sitúan la esencia de lo humorístico en el alivio de una represión psíquica o la liberación de la energía mental acumulada a los que el ítem da lugar. Spencer consideró importante el alivio no solo para investigar sus propiedades, sino también por qué es la risa aquello que el humor específicamente induce, por lo que se hace necesaria también una explicación fisiológica. La explicación que ofrece pone el énfasis en la tensión nerviosa y su manifestación corpórea cuando el efecto cómico se intensifica y se acumula repentinamente. La tesis de Freud sobre el placer del chiste, influido por la de Spencer, es atractiva y está bien desarrollada, al igual que lo es su extensa tipología de chistes en términos de sus estructuras y técnicas. Freud entendió que el placer de los chistes se fundaba en una economía de la energía psíquica, en concreto, la inhibición o represión. En el caso de los chistes inocentes la inhibición lo es contra el sinsentido y el mero juego, mientras en los chistes tendenciosos la inhibición funciona frente a la exhibición de la agresión o la sexualidad; en ambos casos la energía de la inhibición liberada se manifiesta en sí como placer.

Independientemente de la verdad que contengan, las teorías de la superioridad y del alivio carecen de la generalidad que la tesis de la incongruencia sí exhibe. Además, parecen más preocupadas por los concomitantes y mecanismos de la reacción humorística que por su núcleo conceptual. Por tanto, esas competidoras de la incongruencia suelen juzgarse menos adecuadas para proporcionar una respuesta conveniente a la cuestión básica sobre el humor.

La clasificación anterior de teóricos del humor supone un alto grado de simplificación, ya que en casi todos los autores más importantes pueden descubrirse fácilmente huellas de cada una de las demás intuiciones

principales en la reflexión sobre la cuestión. De tal modo, Kant puede ser etiquetado fácilmente como teórico del alivio al igual que de la incongruencia, en virtud del acento que él mismo puso en la excitación del cuerpo mediante la rápida liberación de la tensión causada por la expectativa de lo que no llega. Por su parte, Bergson podría con toda justicia tildarse de defensor de la incongruencia y no de la superioridad, en cuanto sitúa a la primera como definitoria de lo cómico, ubicado entre un ser humano o semejante a humano y los distintos automatismos y rigideces quintaesencialmente inhumanos que a él o ella le afligen o atan. La tesis de Schopenhauer, aunque obviamente ponga en primer plano la incongruencia, incluye un aire de la tesis de la superioridad también: para Schopenhauer el fenómeno del humor ejemplifica una importante verdad que por diversas e independientes razones hemos de reconocer, en concreto la superioridad del modo perceptual frente al cognitivo de conocer el mundo, y que parte del placer que obtenemos con el humor es consecuencia directa de su defensa de esa verdad. La tesis de Schopenhauer, que entiende la reacción humorística como una rápida liberación de energía nerviosa, también defiende que nace de una «incongruencia descendente», a la manera de Kant. Y Koetsler, que se apropia de Spencer, une a la postulación de un choque entre marcos de referencia o matrices incompatibles –una forma de incongruencia, al fin y al cabo– la noción de una masa emocional y su desvío explosivo en forma de risa cuando el pensamiento la abandona, en la mejor tradición de las teorías del alivio.

IV. EL ANÁLISIS DEL HUMOR

A la hora de llevar a cabo un análisis adecuado del humor deberíamos tener presentes ciertas consideraciones, un análisis que hemos de entender como la respuesta a la pregunta «¿Qué es el humor?» entendida conceptualmente. La mayor parte de ellas afectan a la propia relación del humor con otros fenómenos, tales como la risa, la emoción, el placer, y la apreciación estética. Primero, el humor y la risa no son coextensivos, es decir, no toda risa, como sea, es ocasionada por el humor. La risa puede ser resultado, entre otras cosas, de las cosquillas, del óxido nitroso, de un trastorno orgánico, del juego, de la vergüenza o de la euforia vengadora. Segundo, no todo humor produce efectivamente risa, ni siquiera en los sujetos apropiados; el humor

puede engendrar diversión sin manifestación conductual, o con solo la expresión menor de una sonrisa. Tercero, el humor no siempre produce diversión, su placer característico, tampoco en los sujetos adecuados; también se necesitan ciertas condiciones de trasfondo, de actitud o preparación psíquica. Cuarto, el humor parece tener tanto un componente afectivo como otro cognitivo, que se encuentran en cierto sentido unidos en la respuesta al ítem.

Podríamos pensar que entre las teorías discutidas la de la incongruencia es la que se dirige claramente a la cuestión conceptual, mientras la del alivio está orientada sin duda a lo causal: la incongruencia parece explicar al menos en qué consiste encontrar algo divertido, mientras el alivio de la tensión parece más bien ocuparse del mecanismo por el que encontrar algo divertido genera placer o sorprende. La incongruencia percibida constituye un objeto intencional plausible de diversión –hacia la que se dirige–, mientras el alivio de una tensión no.

¿Y qué hay de la teoría de la superioridad? Aunque sin duda una rápida liberación de energía no sea lo que nos divierta, no parece imposible que lo haga nuestra evidente superioridad sobre alguien desafortunado, superioridad sentida repentinamente, de manera adicional, u opuesta, a cualquier incongruencia que el infortunio puede presentar. No está claro que el placer que obtengo de que alguien resbale accidentalmente a causa de una piel de plátano sin causarle demasiado daño no pueda entenderse como parte del disfrute propio del humor como tal, solo que un poco diferente. Tampoco está claro que un ítem que refuerce la conciencia de nuestra condición favorable, o que decepcione unas expectativas, o que presente una ambigüedad, o sorpresa, o extrañeza –o quizás alguna otra propiedad más específica– no pueda ser en sí lo que nos haga disfrutar, e incluso todo lo que nos hace disfrutar, en ciertos casos de diversión. Si es así, quizá sea erróneo considerar la percepción de la incongruencia como un requisito conceptual de lo humorístico.

A la luz de estas consideraciones, parece que tenemos dos opciones para analizar del humor. Por una parte, si podemos demostrar que todos los casos de humor implican la percepción de una incongruencia, y que no lo hacen accidentalmente, entonces esa incongruencia debería contar a la hora de elucidar la noción de humor, noción que acabaría demostrando que los casos

aparentes de humor que no conllevaran incongruencia serían o bien casos de no-humor, o quizá casos de humor en los que el placer no-humorístico, derivado de otras fuentes, restase importancia a la presencia del placer del humor propiamente dicho. Por otra, si los casos aparentes de humor que no conllevan incongruencia se aceptaran como instancias genuinas de humor, entonces necesitaríamos un análisis que definiera el humor sin hacer referencia alguna a la percepción de la incongruencia. El modo más prometedor de hacerlo, creo, es en tér-minos del efecto distintivo y reconocible en los sujetos, uno que surge del conocimiento del ítem en cuestión. Bajo tal perspectiva, la incongruencia aparente sería solo el objetivo más común, pero no totalmente necesario, de lo humorístico; otras propiedades podrían en otras ocasiones ser candidatas a constituirse en ese objetivo. Y así es como creo que debería ser: que la incongruencia sea la base casi invariable de la diversión debería constituir un descubrimiento, y no algo que se desprenda de lo que significa decir que algo es divertido.

Supongamos, por tanto, que ya que incluso la teoría de la incongruencia resulta inadecuada para resolver la pregunta conceptual, pues limita injustificadamente los posibles objetos de diversión, que comenzásemos por esta idea general de lo divertido: lo que hace que alguien ría al pensarlo o percibirlo. En este caso un refinamiento natural a la definición sería el siguiente: un ítem x es gracioso o divertido si y solo si x tiene la disposición para causar, solo al conocerlo, y no por razones ulteriores, un cierto tipo de reacción placentera en los sujetos adecuados –es decir, preparados por sus conocimientos, sus actitudes y sus emociones–, donde esta reacción placentera, la diversión, se identificaría por su disposición a inducir, en grado moderado o alto, una reacción posterior, concretamente la risa[17]. A la luz de lo anterior, lo divertido no puede separarse de toda inclinación que sintamos, por muy ligera que sea, hacia ese movimiento corporal compulsivo al que llamamos risa. La propensión del estado de diversión a acabar en risa es lo que normalmente lo identifica como tal para nosotros, y lo que apoya la bien conocida intuición de que humor y risa, aunque no coextensivos, se encuentran íntimamente relacionados. Esa conexión sería por tanto la siguiente: el estado mental de divertirse se identifica en su mayor parte por su disposición –con carácter universal en los humanos, aunque en último extremo también con carácter contingente– a acabar en risa cuando es lo suficientemente intenso[18].

¿Y qué pasa con la idea de que la diversión no es tal a menos que presente cierta intencionalidad y surja de alguna manera de ella? El presente análisis reconoce esto a su manera, ya que implica que una reacción a x no es diversión a menos que, además de ser placentera y conducir típicamente a la risa, tenga lugar en virtud del conocimiento de x, y también se dirija a x. Pero, pace ciertos teóricos, el presente análisis niega que la diversión tenga un objeto formal como tal –una descripción bajo la cual debamos ver cierto objeto si es que ha de divertirnos– más allá del elemental «lo que es divertido».

De este modo, el análisis anterior proporciona una respuesta directa a la cuestión «¿Qué hace a x divertido?, entendida como una pregunta sobre por qué los hablantes consideran x como algo divertido. En términos generales, x es divertido en tanto, o porque, el conocimiento de x divierte a la gente que tiene un aparato mental apropiado, esto es, porque le complace en un modo que se caracteriza por sentirse inclinado, tal vez solo ligeramente, a reír ante x. Pero «¿qué hace a x divertido?», entendida ahora como una pregunta sobre qué tiene x que asegura o contribuye a que sea divertido o a causar diversión, solo puede responderse mediante la investigación o el estudio empírico. Puede haber muchos factores dentro de la explicación de que un ítem tenga el poder de ser gracioso, aunque podemos estar seguros que parecer incongruente figurará sin duda entre ellos.

En el estado presente de esta investigación podría ser útil reconocer dos análisis de lo humorístico como tal, uno más fino, otro más grueso. El más fino, que acabamos de esbozar, niega que exista un objeto necesario o intencional del humor, y defiende que la capacidad humorística de un ítem consiste precisamente en su poder, vía cognición, de dar lugar a un cierto afecto placentero, identificado mediante su conexión con la risa, en los sujetos apropiados. El más grueso asume que todos los casos de humor pueden entenderse como la percepción de una incongruencia, añadiéndose así a la especificación del pensamiento mediante el cual un ítem humorístico debe provocar un afecto placentero o producir disfrute. Pero tal y como hemos visto, elegir un análisis de este tipo corre el peligro de excluir prematuramente posibles objetos de diversión, un estado o reacción que puede caracterizarse sin la necesidad de tener la incongruencia como su objeto.

V. RESPUESTAS A CIERTAS OBJECIONES

Voy a revisar brevemente ciertas objeciones planteadas al análisis más refinado del humor del que acabo de hablar, un análisis que en mi opinión da cuenta de lo más fundamental de ese concepto[19]. Llamaré a esa teoría la Teoría Afectiva del Humor, puesto que sitúa el núcleo de lo humorístico en la capacidad de algo de provocar un afecto característico, al que podemos identificar como a una propensión a la risa[20].

Objeción 1: La Teoría Afectiva del Humor, como cuestión conceptual acaba uniendo en cierta forma humorístico con el cuerpo, sirviendo así de respaldo al fenómeno de la risa, ya que la conexión con ella se convierte en esencial para la respuesta afectiva, la diversión, estado que identifica al humor. Réplica: no es así. La conexión entre la diversión y la inclinación que puede sentirse a la risa es más que la de un fenómeno y un fijador de la referencia para ese fenómeno. No es esencial para la diversión que predisponga efectivamente a los sujetos para reír. Lo que sucede es, más bien, que la diversión se identifica, pero no se define, como ese afecto placentero que, en el caso de los seres humanos, normalmente les dispone a la risa. Esto deja abierta la posibilidad de que la diversión puedan sentirla también criaturas que no están preparadas para reír, aunque no dejaría de ser problemático si podríamos verificar alguna vez que era diversión lo que esas criaturas sentían en un momento dado.

Objeción 2: La Teoría Afectiva del Humor como cuestión conceptual une lo humorístico con la propiedad de provocar sensaciones o sentimientos de cierto tipo, pero sin duda seres incorpóreos, carentes de psicología, podrían tener humor y que este humor les provocara diversión. Réplica: esto queda muy lejos de ser así de evidente. Consideremos lo reacios que seríamos a decir que esos seres experimentaron el carácter cómico de una caricatura, o sintieron el humor en una situación, o respondieron al ingenio de una broma. La carga de la prueba parece residir en quien niega al humor un componente afectivo para demostrar así que podríamos decir que ciertos seres podrían divertirse en ausencia de sensaciones o sentimientos de ningún tipo.

Objeción 3: La Teoría Afectiva del Humor no casa con el hecho de que ciertas obras artísticas de la vanguardia, por ejemplo, películas modernistas

de los sesenta, como las de Jean-Luc Godard, muevan a la risa a espectadores formados, en virtud de las ocasiones que proporcionan para que reconozcan veladas alusiones, incluso sin que esos espectadores sientan que esas obras les divierten ni tampoco las juzguen como humorísticas. Réplica: cierto, pero esos no son casos en los que la disposición a reírse se presente meramente gracias a pensar en el ítem en cuestión. Esa inclinación nace, más bien, de un conocimiento autoconsciente complejo que implica una conciencia muy desarrollada de los demás y el deseo de etiquetarse a sí mismo como connoiseur de los avatares de la vanguardia artística.

VI. LA INCONGRUENCIA RECONSIDERADA

Incluso si, como hemos visto antes, la incongruencia no fuera una condición necesaria o un componente de lo humorístico, ninguna teoría del humor podría obviar conferirle un estatus especial. Más allá del hecho de ser el objeto más común del humor, su estatus especial puede consistir en lo siguiente. Primero, hay razones para pensar que las formas de humor superiores –las que proporcionan mayor satisfacción, tanto intelectual como emocional– descansan todas de un modo u otro en la incongruencia. Segundo, hay distintas categorías de humor, por ejemplo, la de los chistes, que son inconcebibles al margen de la incongruencia, incluso si se trata de categorías, por ejemplo, una farsa, que quizá tengan otros fundamentos de explicación. Tercero, la cualidad del humor basado en la incongruencia puede verse vinculada a otro rasgo más, obviamente, siempre y cuando presupongamos su presencia, concretamente la naturaleza y alcance de la resolución de la incongruencia que el ítem humorístico encarna o presenta.

El placer que proporciona el humor basado en la incongruencia parece requerir de modo característico que sea el sujeto quien resuelva en cierto sentido su incongruencia aparente[21]. Esa solución puede ser más o menos un objeto en la conciencia del sujeto, y puede adoptar diversas formas, incluyendo la justificación, la racionalización, la unificación o la disolución, pero quizá se entienda mejor como la captación de la razón en la que reside la incongruencia que el ítem presenta. La apreciación del humor basado en la incongruencia puede compararse con la solución de un puzle, si bien un puzle en el que la solución se alcanza de modo relativamente inmediato y sin

esfuerzo. La solución de la incongruencia presente en un chiste se relaciona fácilmente, o incluso se identifica, con la experiencia conocida como «pillar» el chiste. Por ejemplo, en un buen humor incongruente, por ejemplo, un juego de palabras ingenioso, se nos hace ver el «por qué» de la incongruencia implicada, además del mero «qué».

Podemos ampliar la idea de captar la incongruencia en un caso concreto en el siguiente sentido. Resolver la incongruencia en un caso concreto, para así estar en disposición de apreciar su carácter humorístico, equivale a captar el fundamento de la incongruencia implicada, pero, al mismo tiempo, también cierto aspecto en el que resulta «congruente», y que a menudo reside en el vehículo humorístico en sí. Sin esta doble captación, tanto del «ajuste» como del «desajuste» presente en un ejemplo, la diversión en su grado máximo es improbable. Un buen humor incongruente ofrece «el placer de encontrar conexiones que nadie creería existentes»[22].

De modo que podemos proponer que los ejemplos modélicos de humor incongruente conllevan una unificación subyacente de sus contenidos dispares, el enlace en el vehículo humorístico de elementos incompatibles, y no su mera yuxtaposición. En otras palabras, el mejor humor incongruente siempre tiene un eje, sobre el que gira, que racionaliza los elementos aparentemente incongruentes que han sido unidos.

Notas al pie

* Publicado por vez primera con el título de «Humour», en E. Craig (ed.), The Routledge Encyclopedia of Philosophy (London, Routledge, 1998), 562-7.

[1] Vid. Reflections Upon Laughter (Glasgow, 1750).

[2] Vid. Lectures on English Comic Writers (London, George Bell, 1819).

[3] Vid. Postscriptum no científico y definitivo: migajas filosóficas (trad. J. Teire, N. Legarreta), Salamanca, Sígueme, 2010.

[4] Vid. El mundo como voluntad y representación (R. Aramayo), Madrid, Alianza, 2010.

[5] Vid. D. H. Monro, Argument of Laughter (Melbourne, Melbourne University Press, 1951).

[6] Vid. Art Of Creation (New York, MacMillan, 1964).

[7] Vid. «Humor and Incongruity», Philosophy 45 (1970): 20-32, y «Humor, Laughter and the Structure of Thought», British Journal of Aesthetics 27 (1987): 238-45.

[8] Vid. Taking Laughter Seriously (Albany, State University of New York, 1983), y «Enjoying Incrongruity», Humor 2 (1989): 1-18.

[9] Vid. Crítica del juicio (trad. M. G. Morente), Madrid, Espasa, 2007.

[10] Vid. W. Martin, «Humour and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities», Brtitish Journal of Aesthetics 23 (1983): 74-84, y Koetsler, Act of Creation.

[11] Vid. Leviatán (trad. C. Mellizo), Madrid, Alianza, 2014.

[12] Vid. Emotions and the Will (London, Longmans and Green, 1875).

[13] Vid. La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico (trad. M. L. Pérez Torres), Madrid, Alianza, 2012.

[14] Vid. «Laughter», Proceedings of the Aristotelian Society Supplement 56 (1982): 197-212.

[15] Vid. «The Physiology of Laughter» (1860), en Essays on Education and Kindred Subjects (London, Dent, 1911), 298-309.

[16] Vid. su El chiste y su relación con lo inconsciente (trad. Luis L.-Ballesteros), Madrid, Alianza, 2012).

[17] Como es bien sabido, la diversión, cuando no es lo suficientemente fuerte para acabar en risa, con frecuencia acaba en la sonrisa. (La cercana relación entre reír y sonreír es más perceptible en español o francés – rire/sourire – que en inglés: laugh/smile.) Pero la diversión no puede identificarse mediante la disposición a provocar la sonrisa al pensar en algo, pues tal pensamiento, si es agradable –por ejemplo, el de un éxito reciente–, predispone naturalmente a la risa, pero sin que la diversión esté necesariamente presente.

[18] Si como la tesis anterior sugiere el estado de diversión puede identificarse solo mediante una disposición asociada a dar lugar a la risa, no sería sorprendente que el humor, como casi todos los teóricos han apuntado, requiriera un carácter repentino en la percepción propia de su apreciación, ya que la risa presenta un carácter relacionado de explosión brusca, que se convierte en acompañante natural de tal percepción.

[19] Es Noëll Carroll quien plantea estas objeciones en su artículo «Humour», en J. Levinson (ed.), Oxford Handbook to Aesthetics (Oxford, Oxford University Press, 2003), 344-65.

[20] Carroll la llama en su crítica Teoría Disposicional del Humor, pero prefiero mi propia etiqueta, pues creo que expresa mejor lo que es específico de la tesis en cuestión.

[21] Vid. Tomas Kulka, «The Incongruity of Incongruity Theories of Humour», Iyyun 39 (1990): 223-35. Kulka defiende convincentemente que el humor

deriva más de las «resoluciones» de incongruencias percibidas «como tales». La idea de que el humor a menudo acaba en la resolución de incongruencias no debería interpretarse como cuestión de eliminarlas (o hacerlas desaparecer), o como cuestión de disolverlas (o mostrar cómo son de ilusorias). Que solucionar incongruencias es cuestión de «captarlas» (o percibir claramente su fundamento) parece el enfoque correcto, ya que, a diferencia de otras formulaciones, no se deshace de las incongruencias según las reconoce.

[22] Monro, Argument of Laughter.

24

El valor intrínseco y la idea de una vida

I. INTRODUCCIÓN

Lo que me propongo investigar aquí es la noción de valor intrínseco. Las disputas acerca de su naturaleza y alcance han estado en el centro mismo de la teoría del valor. La idea de algo que es valioso en sí mismo, o esencialmente valioso, o valioso por sí mismo, resulta intrigante, si bien no ha habido unanimidad sobre cómo tal idea debería elucidarse, ni sobre qué se quiere decir exactamente con ella. Sí ha habido acuerdo general en que lo valioso de modo extrínseco ha de explicarse con referencia a lo valioso intrínseco. Pero qué podemos considerar que tiene claramente valor intrínseco no es un asunto sobre el que haya existido convergencia, ni tampoco la hay sobre lo que supone defender adecuadamente un juicio que dictamina el valor intrínseco de algo. Creo que ya sea un filósofo u otro han sostenido que las cosas que enumero a continuación poseen todas, a veces de manera exclusiva, valor intrínseco: belleza, placer, conocimiento, salud, obras de arte, personas, naturaleza, pensamiento, verdad, amistad, amor, virtud, comunicación, contemplación, felicidad, alegría, justicia, integridad, apreciación estética y buena acción. Pero no me propongo dictar sentencia sobre candidatos como los anteriores; me preocupa, más bien, la forma general de los juicios sostenibles sobre el valor intrínseco.

Una forma relevante del desacuerdo sobre el valor intrínseco es la oposición entre una tesis basada en el objeto y otra basada en la experiencia. Para quienes adoptan el primer punto de vista, son básicamente los objetos –o, más en general, fragmentos del mundo externo– los que tienen valor intrínseco, objetos que son buenos en sí mismos, y cuya bondad tenemos a veces la fortuna de disfrutar. Para los defensores de la segunda postura, son fundamentalmente las experiencias las que tienen valor intrínseco y las que son buenas en sí mismas, sin tener en cuenta los objetos que las

proporcionan. ¿Es posible reconciliar estas dos posturas y, más en general, arrojar luz sobre lo que subyace a tal desacuerdo?

Creo que sí. Lo que me propongo investigar es la posibilidad de que la noción de una vida nos proporcione el vínculo entre esas dos visiones en contraste. Y es que las vidas incluyen tanto objetos como experiencias, configuradas e interrelacionadas de diversos modos. Más concretamente, mi idea es que los juicios verificables sobre valor intrínseco son los que, implícita o explícitamente, toman una vida como objeto. ¿Qué es fundamentalmente, podríamos preguntarnos, valioso de modo intrínseco? En términos generales, la respuesta es esta: las vidas que son de cierta forma[1].

La razón por la que una respuesta como esta nos ayuda a resolver el conflicto entre las dos tesis apuntadas arriba es que la noción de una vida es de carácter más amplio que la de experiencias, por un lado, y que la de objetos externos (en general, estados de cosas), por otro. Las vidas incluyen instancias de ambos tipos, por ejemplo, la sensación que me causó el baño tibio de ayer y la bañera que existe realmente en mi cuarto de baño; la contemplación de un Velázquez y la existencia física del lienzo en la National Gallery de Londres; la esperanza de ganar mañana al tenis y el hecho de haber ganado o perdido; la sospecha de la infidelidad de mi esposa y la persistencia de la mujer de la que injustamente sospecho.

Que una vida sea de cierta manera es, por tanto, una noción de amplio alcance. Incluye no solo experiencias subjetivas, sino también estados de cosas objetivos, tan diversos como para poder abrigar, al final, quizá la totalidad del mundo en que ella misma se ubica. Mi hipótesis es que aquello a lo que atribuimos valor intrínseco debe en último término encontrar su fundamento en vidas que son de cierto modo o que tienen ciertas características. No me ocuparé aquí de identificar los modos específicos en los que las vidas pueden ser intrínsecamente buenas; mi intención, más bien, es simplemente hacer viable la idea de que las atribuciones defendibles de valor intrínseco deben referirse a vidas, más concretamente, a vidas que son de cierto modo.

Muchos de los casos problemáticos sobre el valor que han preocupado a los filósofos durante años son, al fin y a la postre, problemas sobre cómo entender el valor intrínseco. El placer parece ser algo bueno, quizá bueno sin

calificar. Aunque el placer que se deriva de los actos de un seductor diabólico o de un sádico repugnante parezca, si lo pensamos, algo malo. La belleza se considera normalmente como un bien irrefutable, por lo que parece que un mundo inundado de verdes pastos y lienzos del mejor Cézanne supera a otro cubierto de charcos de lodo y cuadros de un Utrillo de segunda categoría. Pero si no hubiera gente o seres sentientes de ningún tipo, no quedaría claro si seguiría existiendo esa diferencia entre ambos mundos. A menudo entendemos la felicidad como el bien máximo, de modo que podemos entender el hecho de que dos personas parezcan igualmente felices en su interior –es decir, que sus respectivos flujos de experiencias sean comparables cualitativamente e igualmente satisfactorios para ambos– como un modo de establecer hasta qué punto la vida de cada uno es valiosa. Pero si resulta que uno se siente muy decepcionado y el otro no por los logros que cada uno ha podido conseguir en este mundo, o por sus relaciones con quienes tienen cerca y a quienes quieren, entonces la equivalencia del valor de su feliz existencia será puesta en duda.

Considerar las vidas que son de cierta manera como el locus central del valor intrínseco ayuda a explicar nuestras reacciones posibles en los tres casos anteriores. El placer como tal es una abstracción hueca; cualquier placer concreto no es sino un tipo particular de placer que un sujeto concreto goza gracias a algo en particular y en determinadas circunstancias. Por tanto, cuando nos preguntamos si el placer es bueno en sí mismo –dicho de otro modo, si debería o no existir de por sí– nos vemos forzados a tomar en cuenta quién lo esta experimentando, en qué se basa, y cómo y por qué goza del mismo. Pero esto es, efectivamente, juzgar la bondad de un fragmento de vida, lo cual invariablemente nos abre la posibilidad de un juicio sobre la vida entera en la que se da. La belleza es un valor, sin duda, pero en tanto en cuanto es, par excellence, una propiedad dependiente de respuesta. No resulta sorprendente que fuera de cualquier conexión con seres que sienten, cuyas vidas pueden enriquecerse al experimentarla, la belleza acabe con toda probabilidad siendo nada, y la tesis de que pueda ser un valor intrínseco no encuentre defensa. Finalmente, si nos centramos en la vida de alguien con éxito y no decepcionado, en vez de fijarnos en el estado que experimenta, su vida podrá juzgarse intrínsecamente mejor que la de un posible doppelgänger feliz solo en apariencia, ya que se encuentra en una relación más cierta con la realidad, a pesar de que sus vidas puedan caracterizarse por el mismo grado de felicidad.

La idea de que experiencias subjetivamente equivalentes, una de las cuales está en contacto con la realidad y la otra no, no pueden valorarse del mismo modo, es a estas alturas muy conocida. Podemos encontrarla, por ejemplo, en el famoso experimento mental de la «máquina de la experiencia» de Robert Nozick[2]; y a mayor escala en la célebre película Matrix. Una experiencia es valiosa, y esto es lo que queremos defender, no solo en virtud de su carácter cualitativo, sino en virtud de su conexión con el mundo, en el sentido de que se encuentre en algún tipo de relación auténtica con él. Lo que quiero decir es que, por ejemplo, el ansia de escalar el Everest y creer que lo has hecho quizá tengan el mismo valor, pero es inmensamente más valioso si tu experiencia es verídica, esto es, si realmente lo has hecho, y no solo si te han conectado un cable que te haga creerlo. La conclusión general de este razonamiento, que va más allá del dato concreto, es que las vidas que son iguales en su carácter cualitativo, o vistas desde dentro, no acaban necesariamente siendo del mismo valor una vez vistas desde fuera, o tal y como realmente han tenido lugar.

Por supuesto, hay cierto escepticismo a la hora de juzgar qué demuestran exactamente experimentos como el de Nozick. Lo que queda claro es que preferimos contemplar el hecho de que hemos conseguido realmente algo que el hecho de que, a pesar de las apariencias, no hemos logrado nada. ¿Pero es posible que haber conseguido verdaderamente algo no tenga un valor adicional por sí mismo, y que nos engañemos a nosotros mismos al pensar que lo tiene solo por una especie de desliz humeano, por el que el rubor sonrosado que sentimos al contemplar el logro se vuelca ilícitamente sobre el logro en sí? A la pregunta «¿Es el sentimiento de que has escalado una montaña habiéndolo hecho de verdad más valioso en sí mismo que el sentimiento de que lo has hecho sin haberla escalado realmente?» La mayor parte de nosotros respondería inmediatamente «Por supuesto». ¿Pero eso demuestra que el que hayas escalado la montaña tiene un valor mayor que solo la apariencia, por muy perfecta e imperceptible que sea, de que lo has hecho, o demuestra solo que tu contemplación de la sensación de haber escalado la montaña creyendo que tu sensación es verídica resulta más satisfactoria que la contemplación de su alternativa? La dificultad, dicho brevemente, consiste en decir cuándo los resultados de la reflexión sobre una situación hipotética dan testimonio de las cualidades de esa situación, y no de las cualidades del acto de reflexión. En todo caso, la confianza en los experimentos de Nozick, que aquí no puedo ignorar, da por supuesto que

podemos efectivamente decirlo. Y yo también creo que podemos, si llevamos a cabo esa reflexión de modo tan escrupuloso como honesto.

II. LA IMPORTANCIA DEL VALOR INTRÍNSECO

Aunque, ¿por qué debería preocuparnos el valor intrínseco, sea lo que sea que signifique, o lo que incluya, o si en realidad existe? Me permito recordar algunas razones.

Primero, casi todos nos interesamos en gozar de una vida buena, en ser felices, en tener poderosas razones para vivir, y parece que exista una estrecha relación entre esas cosas y que algo tenga valor intrínseco. Según lo que defiendo aquí, ese valor intrínseco tiene que ver fundamentalmente con las vidas, y en particular con los tipos de vida que los seres humanos disfrutamos: esto no es ninguna sorpresa.

Segundo, parece que requerimos el valor intrínseco como fundamento para el valor en general. Es decir, parece razonable pensar que todo valor no intrínseco tiene su posible valoración en préstamo, o con un aviso de provisionalidad colgado, de modo que si nada fuera valioso de modo intrínseco nada sería valioso en absoluto[3]. Algunos han intentado evitar esta conclusión, proponiendo que el valor quizá no descanse finalmente en lo intrínsecamente valioso, sino que los valores constituirían una especie de red de apoyo mutuo, sin ningún valor que sirviera como fundamento del valor del todo. Aunque esta idea tiene su atractivo, como lo tiene una similar referida a la estructura del conocimiento, se trata de una tesis que, como un cuadro impresionista, solo parece buena a distancia. Vista desde cerca, al menos así lo creo, su atractivo desaparece.

Cuando nos preguntamos a nosotros mismos por qué valoramos algo, intentamos saber qué es exactamente lo que valoramos, y después nos preguntamos por qué valoramos eso, y así sucesivamente, hasta que damos con algo sobre lo que carece de sentido preguntar, es decir, algo que consideramos de manera evidente intrínsecamente valioso. En otras palabras, cuando investigamos nuestro propio modo de valorar las cosas no nos quedamos satisfechos hasta que no encontramos algo que nos sorprende en

tanto valioso tout court, algo que consideramos simplemente que es mejor que el mundo contenga, algo cuya búsqueda parece autojustificarse. Cuando se trata de valores necesitamos lo que Wittgenstein llamó una «roca dura», algo contra lo que nuestra pala se retuerce. Esto es lo que parece significar «valor intrínseco»[4].

Tercero, la mayoría de las teorías éticas parecen presuponer una idea concreta de lo intrínsecamente valioso, o valioso por ser lo que es. Con frecuencia se explica el bien moral en términos del bien no moral, por ejemplo, como la disposición o propensión a producir ese bien no moral. Así el utilitarismo considera el placer como algo sin duda intrínsecamente bueno, y pretende entender el valor moral en términos de su maximización. La ética kantiana, por su parte, entiende la voluntad en relación con las obligaciones sociales, o considerando a los demás como fines, como fundamento de la moralidad, porque eso es, por su propio valor, lo único intrínsecamente bueno. Y la ética de la virtud sostiene que la base del provecho moral es ser cierto tipo de persona, o tener cierto tipo de motivaciones, presumiblemente porque son ellas las consideradas intrínsecamente buenas. De tal modo, la ética se nos presenta incompleta sin una idea adecuada del valor intrínseco y de cómo puede juzgarse.

III. CONCEPCIONES DEL VALOR INTRÍNSECO

Ha llegado la hora de examinar más de cerca lo que queremos decir, o deberíamos querer decir, con que algo es intrínsecamente valioso. Su interpretación natural nos habla de que es el valor que algo tiene considerado en sí mismo, aparte de las circunstancias en las que se encuentra inmerso, o de las totalidades a las que pertenece. La idea es que algo intrínsecamente valioso tiene valor en sí mismo, en virtud de lo que es, y no en virtud de sus vinculaciones o relaciones con otras cosas.

No obstante, hay dos modos posibles de entender ese valor «en sí mismo». A uno de ellos podemos llamarlo valor autocontenido: algo tiene un valor autocontenido si resultara valioso incluso si en el mundo solo existiera eso, o si fuera juzgado bueno, o como algo que debe existir, completamente por sí mismo. Esto es más o menos equivalente al famoso test de Moore del

aislamiento del valor intrínseco, formulado por vez primera en sus Principia Ethica y apoyado después por distintos escritos posteriores. Tal y como el propio Moore dice, «es necesario considerar qué cosas son de tal índole que si existen de por sí, en aislamiento absoluto, debamos, no obstante, juzgar buena su existencia»[5].

Al segundo modo de entender el valor «en sí mismo» podemos llamarlo valor persistente: algo tiene valor persistente si permanece valioso, en el mismo grado exacto, sin tener en cuenta la situación en la que se integra o el contexto en que es contemplado. Podemos reconocer esta concepción, por ejemplo, en la siguiente cita de Christine Korsgaard: «Como vemos las cosas intrínsecamente buenas... porque tienen su valor en sí mismas, pensamos que son buenas en todas y cada una de sus circunstancias»[6]. El valor persistente es por tanto algo aproximadamente igual al valor incondicionado, o al valor que algo exhibe independientemente de, o sin dejarse afectar por, su situación, su marco de referencia o su contextualización.

¿Qué relación hay entre el valor autocontenido y el persistente?, ¿será quizá el valor autocontenido una especie del persistente? Creo que solo en el caso de que pensáramos en un contexto cero, aquel donde una cosa fuera el ocupante solitario del mundo, como un tipo de contexto posible. Pero es mejor mantener separadas las nociones de valor autocontenido y valor persistente. Algo que juzgamos valioso en total aislamiento no puede ser juzgado valioso si se lo sitúa en un contexto, porque el valor que percibimos en él puede cambiar cuando lo contemplamos en otras circunstancias. Y algo que juzgamos valioso en cualquier contexto, o sin tener el contexto en cuenta, puede no ser juzgado así fuera de todos los contextos posibles, porque el valor que percibimos en él depende de su diferencia o de otro tipo de relación con lo que le rodea.

No obstante, una dificultad que surge al aplicar cualquiera de los dos criterios es que no hay mucho interés normativo separable metafísicamente del contexto en el que ocurre. Esto sucede porque casi todo lo que podemos concebir tiene parte de su ser o identidad ligado a sus relaciones con otras cosas. Y a pesar de todo, aplicar un test para detectar el valor autocontenido o el persistente parece exigir precisamente tal cirugía conceptual, por la que un ítem se extrae de su circunstancia para captarlo como es en sí mismo.

Consideremos placeres complejos, o «goces», como los llamaba Moore: oír la extrañeza sinuosa y celestial en la línea melódica de la música instrumental de Ligeti, o gozar con los fracasos en la carrera de la no muy dotada Madonna. Los objetos de estos placeres figuran en ellos de modo esencial, tanto que no serían los placeres que son sin tener los objetos que tienen. Esos placeres no pueden tener un valor autocontenido, ya que la suposición de que existen en soledad total, solos en el universo, bordea la incoherencia. ¿Cómo podemos separar ese placer del contexto que lo rodea sin dejar una herida abierta atrás? (El problema se parece al que encara Shylock al intentar reclamar su libra del cuerpo del desafortunado Antonio, el epónimo Mercader de Venecia.) Y el valor persistente de esos placeres no deja de ser también incierto, dada la incertidumbre sobre cómo esos placeres habrían de separarse conceptualmente de sus contextos originales y ser reinsertados en otros. Aun así, parece como si en tales casos pudiéramos, a pesar de todo, realizar juicios sobre el valor intrínseco. Por ejemplo, el primero de los placeres anteriores –la música de Ligeti– puede considerarse inofensivo, y así intrínsecamente valioso; mientras el segundo –los reveses de Madonna– es ligeramente malicioso, y por tanto no intrínsecamente valioso.

Una posterior dificultad a la hora de aplicar el test del aislamiento del valor intrínseco es que el candidato a prueba se halle con frecuencia especificado de manera incompleta o equivocada. Por ejemplo, cuando nos preguntamos si el hecho de que un sujeto que siente un placer sin mezcla, considerado totalmente en sí mismo, es algo bueno, antes de juzgar queremos saber con todo el derecho del mundo: ¿de quién se trata?, ¿de qué tipo de placer?, ¿de qué lo consigue?, ¿precedido de qué?, ¿seguido de qué? Parece que los juicios serios sobre el valor intrínseco no son juicios sobre un tipo de estados de cosas genérico, como que alguien se sienta satisfecho, sino o bien juicios sobre estados de cosas particulares, como la felicidad por la elección de Clinton como presidente en 1996, o bien sobre tipos de estados de cosas especificados muy concretamente, como el que un hombre de cierta posición y carácter esté encantado con haber alcanzado justa y honradamente un alto cargo.

Sin pretender minimizar las dificultades planteadas por la inseparabilidad metafísica, como por la especificación incompleta de los ítems candidatos a detentar valor intrínseco, asumiré que todavía somos por regla general

capaces, a pesar de todo, de aplicar los test del valor autocontenido y persistente al menos de un modo burdo pero efectivo. Asumiré también que cada uno de los test de valor intrínseco que he esbozado captura un aspecto realmente importante de tal noción, de modo que lo que es, por así decirlo, en realidad intrínsecamente válido exhibirá tanto el valor autocontenido como el persistente. De modo que es este criterio combinado –de autocontención y de persistencia– el que habremos de considerar vigente de aquí en adelante.

Alguien podría sentirse tentado, a la vista de la dificultad de aplicar el test del valor autocontenido, y ya que casi todo presenta unas propiedades relacionales que le hacen precisamente ser lo que es, a apoyarse solo en el test de la persistencia. Pero podríamos reforzar el valor operativo del test del valor autocontenido si distinguimos claramente entre, por un lado, las relaciones con datos externos que identifican una cosa como lo que es y, por otro, las relaciones con las circunstancias externas que son necesarias para que la cosa siga existiendo una vez haya sido identificada como algo en particular. De este modo, las relaciones entre Velázquez, España, y la historia de la pintura europea pueden contribuir a la identificación de La Venus del espejo y ayudar a convertirlo en el objeto concreto que es; pero hay un sentido en el que, una vez constituido, las relaciones contextuales vinculadas con el cuadro, y a las que debe lógicamente su identidad, podrían disminuir o incluso dejar de existir, y aun así el cuadro continuaría, aisladamente, existiendo, con su aparente valor autocontenido justificable con total coherencia. En otras palabras, para aplicar el test que determina el valor autocontenido del valor intrínseco de una entidad insertada e implicada culturalmente, damos por sentadas las relaciones con los objetos, personas y eventos externos necesarios para constituir el objeto como un objeto cultural, pero después imaginamos que todo lo demás desaparece, y entonces evaluamos el ente solitario que nos queda. A pesar de todo, cuando el test se lleva a cabo, ningún objeto cultural, sea como sea de magnífico en su contexto originario, aprueba el examen: no es ninguna sorpresa. Así que no hay objeto cultural, ni siquiera la mayor de las obras de arte, que tenga valor intrínseco, aunque pueda tener sin duda un enorme valor instrumental, un valor que consiste a su vez, en su mayor parte, en el valor de los compromisos y experiencias que acredita[7].

En todo caso, nuestra total incapacidad para aislar casi todo interés normativo de un contexto a causa de su implicación metafísica con el mismo nos proporciona una poderosa razón para pensar que son los complejos, o cosas-relacionadas-unas-con-otras, los únicos candidatos plausibles a ser portadores de valor intrínseco. Y las vidas, me atrevo a sugerir, constituyen precisamente ese tipo de complejo que tiene el alcance adecuado para respaldar los juicios de valor intrínseco tal y como mi tesis lo entiende, donde el valor intrínseco es un valor tanto persistente como autocontenido. Las vidas de un cierto modo son las que, al ser contempladas, nos impactan como buenas en sí mismas, sin compañía de nada más. También hay tipos de complejos que, una vez juzgados buenos, no se revelan después como tales cuando nuestra perspectiva se amplia de modo que incluye un contexto superior que los incluye.

Juzgar que la vida que es de un cierto modo es buena resulta tan sólido como lo máximo a lo que un juicio de valor puede aspirar, un juicio no puesto en cuestión ni por las variaciones del contexto en que se contempla ni por contemplarlo fuera de cualquier contexto posible. Por el contrario, el problema de que algo más restringido que una vida –un objeto, una experiencia, un placer– sirva como locus del valor intrínseco es que los valores de todas esas cosas que percibimos, cuando los conectemos con sus contextos respectivos, probablemente se anulen. Pero puede decirse que una vida es algo lo suficientemente amplio para incluir todo lo que puede marcar la diferencia: vidas vividas de cierto modo relacionadas entre sí, eventos o situaciones en el mundo que son tal y como son, esa historia relevante que es la que es, las experiencias constitutivas que presentan un cierto carácter, etc.[8]

IV. VALOR INTRÍNSECO Y VALOR FINAL

Otra intuición frecuente que tenemos sobre el valor intrínseco, aparte de que es el valor que algo tiene en sí, es que se trata de algo que merece valorarse completamente por sí mismo, como un fin. Es decir, parece como si existiera algún tipo de conexión entre que una cosa tenga un valor intrínseco y que una cosa sea algo que buscar, que suscribir, por lo que esforzarse en alcanzar. Christine Korsgaard, en un ensayo muy discutido, ha defendido

enérgicamente que no deberíamos asimilar el fin o valor final al valor intrínseco, basándose en que el valor intrínseco es cosa del fundamento o locus del valor en cuestión, algo que reside o depende por completo de la cosa en sí, mientras que el objetivo o valor final no tiene que ver con el fundamento o locus del valor en una cosa, sino con el cómo la valoramos, o con el modo en que lo hacemos. Podría ser así. No obstante, lo apuntado hace un momento no es que el valor intrínseco y el valor final sean la misma cosa, sino que las cosas que poseen valor intrínseco son cosas dignas –y notablemente dignas– de ser valoradas en última instancia o como fines. Dejo abierta la cuestión de si ellas son quizá las únicas cosas que lo merecen. Mi idea es que el valor intrínseco y el final, aunque no idénticos, están mucho más relacionados de lo que Korsgaard se inclina a permitir.

Es cierto que lo que podemos valorar claramente como un fin puede no tener valor intrínseco, pues podemos valorar como un fin algo que no tiene valor en sí, sino solo en relación con otras cosas, quizá como cuando le damos valor a un souvenir. Pero si alguien dijera que valoramos el souvenir como un fin, sin considerarlo como portador de valor intrínseco, valioso solo por su asociación con nuestro recuerdo, entonces, ¿en qué sentido lo estamos valorando realmente como un fin, o sin otro motivo que él mismo?, ¿no lo estamos haciendo precisamente por el propósito de que nos sirva como recuerdo, por tanto, evidentemente, no por sí mismo?, ¿o quizá supongamos que valorar como un fin es algo que sucede independientemente de hacerlo por sí mismo?, pero entonces, ¿qué es valorar algo como un fin?

En ciertas ocasiones se ha defendido que lo que caracteriza a valorar algo en tanto fin es entenderlo como algo irremplazable. Así decimos, por ejemplo, que al valorar un anillo de bodas de ese modo, valoramos precisamente eso, y no solo algo que es aproximadamente como eso y que algún otro objeto indistinguible en sus cualidades de aquel podría también ofrecer. Pero si lo que valoramos es, por ejemplo, la capacidad del objeto para unir a alguien con su amada, enraizarse en el pasado, o fijar la propia identidad, no es sorprendente que hubiera que considerar a ese objeto en cuestión irremplazable, ya que evidentemente solo ese objeto puede asegurarnos el beneficio aludido. Es decir, nada que carezca de sus propiedades históricas privativas puede hacerlo. Y podemos decir que ese beneficio –conexión con el pasado, enraizar nuestra identidad personal, unión con la amada– convertirá una vida en algo intrínsecamente más valioso. Por tanto, una vez

más, con solo explorarlo ligeramente debajo de su apariencia, algo que valoramos como un fin, aunque no lo consideremos intrínsecamente valioso, acaba revelándose como algo que puede plausiblemente considerarse de valor intrínseco.

Creo que los casos donde algo sin valor intrínseco es valorado sensatamente como un fin son todos ellos casos donde algo intrínsecamente valioso está, por así decirlo, esperándonos escondido. En el ejemplo que acabamos de discutir, lo intrínsecamente valioso es la preservación de ciertos recuerdos gratificantes o conexiones con el propio pasado –o más exactamente, que nuestra vida tiene cierto carácter como resultado de un hecho pasado– algo que conservar ese objeto como recuerdo nos ayuda a fijar.

Quizá la buena salud pueda servirnos también como ejemplo. Podemos pensar con toda razón que la buena salud puede ser valiosa como fin, aunque no sea valiosa de modo intrínseco, ya que solo es valiosa en conjunción con ciertas condiciones de vida aceptables. Así, si nos estuvieran torturando, sin posibilidad alguna de escape, podríamos desear tener un corazón débil, con la idea de que esa tara nos facilitara un ataque con desenlace fatal, algo que aportaría a nuestro sufrimiento una liberación cierta y cercana. No obstante, esto no es tanto una muestra clara de que seleccionemos con detectores de valor final e intrínseco cosas diferentes como de que se necesita que haya un ajuste de mira para poner ante nosotros el objeto de valor deseado: lo que quizá sea intrínsecamente valioso, y quizá también valorable racionalmente como fin, sea la buena-salud-dadas-unas-condiciones-de-vida-aceptables[9].

Si lo que creemos valioso como fin parece no ser valioso en sentido intrínseco, muy probablemente algo se ha quedado fuera de la descripción del objeto evaluado. Si X es el objeto evidente de valoración en tanto fin a pesar de que parezca no detentar valor intrínseco, muy probablemente habrá algún Y tal que en realidad hay un X-en-relación-con-Y, o X-dadoY, o X-en-condiciones-Y, que constituye el verdadero objeto de nuestra valoración del mismo como fin. Por tanto, incluso si algo no valioso de modo intrínseco puede con buen juicio valorarse como fin, siempre habrá una descripción más completa de ese algo que debemos prepararnos para dar, y proporcionar con ello sentido pleno a la valoración final en cuestión. Y creo que esa descripción más completa del objeto de valoración final apunta a algún

conjunto más amplio, un complejo del que el objeto es parte, complejo del cual podemos decir que detenta valor intrínseco.

En todo caso, si reflexionamos sobre lo que podemos valorar como fin, y si forzamos las cosas un poco más, la respuesta lógica sería: lo que creemos que tiene valor intrínseco. Y es que solo entonces tendremos razones para valorarlo, como decimos normalmente, «por sí mismo». En otras palabras, valorar en tanto fin algo que consideramos intrínsecamente válido parece legitimarse por sí mismo, mientras que valorar como fin algo que tenemos por no válido de manera intrínseca parece, al fin y a la postre, extraño, necesitado de una defensa extra.

V. HACER LA TESIS MÁS CLARA

Nos toca ahora examinar más de cerca la forma que debería adoptar una tesis sobre la vida y el valor intrínseco.

Primero, ¿qué noción de vida presuponemos cuando hablamos de ella como núcleo central del valor intrínseco?, ¿la vida humana?, ¿una vida consciente? La respuesta, según creo, es una vida sensible rica, es decir, una vida que conlleve, aunque sea de modo rudimentario, conciencia, intereses, y perspectivas. Esta vida no es, por tanto, de un tipo cualquiera, como las bacterias, los parásitos o los tulipanes, sino la vida de una criatura a quien le importan las cosas, o que se preocupa por cómo esas cosas son. De este modo, en la tesis de que es una vida vivida de cierto modo la portadora fundamental de valores intrínsecos, habremos de entender «vida», si no lo indicamos de otro modo, como «vida rica en sensibilidad».

Segundo, ¿es la defensa de la noción de vida como único sujeto legítimo de atribuciones de valor intrínseco un modo indirecto de plantear la tesis de que vivir es lo único intrínsecamente valioso? No. La tesis que yo defiendo no dice que toda vida sea intrínsecamente valiosa, ni impone la idea de una actitud uniforme hacia todo lo que vive. Por lo que se refiere a criaturas no humanas aunque de rica sensibilidad, como los perros, podemos con toda razón desear que sus vidas sean de cierta manera, al menos en parte por su propio beneficio. No obstante, por lo que afecta a organismos no sentientes o

que lo son en grado mínimo, como árboles, flores y mariquitas, no podemos sensatamente desear que sus vidas sean de un cierto modo por su propio provecho, sino solo por las posibilidades de experiencia que ofrecen a criaturas ricas en sensibilidad.

Tengamos en cuenta que lo que acabo de afirmar es que la noción de valor intrínseco carece de aplicación excepto en relación con la vida de una criatura con una rica sensibilidad. Pero no sostengo lo mismo para el valor simpliciter, ya que esta noción puede ser válida incluso para una vida carente de ella, como la de las plantas, de las que podemos decir que tienen sus necesidades, lo que implica florecimiento, que es una noción evaluativa. Por tanto, el valor será inteligible en relación con una vida de cualquier tipo, incluso si el valor intrínseco, que presupone una vida en la que las cosas importan a sus sujetos, no tiene sentido en ella.

VI. EL VALOR DE UNA EXPERIENCIA NO ES UN VALOR INTRÍNSECO

Necesitamos ahora dejar más claro por qué son las vidas y no las experiencias el sujeto legítimo de las atribuciones de valor intrínseco. ¿Por qué no son las experiencias –al menos entendidas de modo genérico, incluyendo la caracterización de quien las tiene y de sus objetos externos– también loci de juicios válidos sobre el valor intrínseco? Por ejemplo, un buen hombre que obtiene placer al escuchar una buena pieza de música, o un investigador comprometido al sintetizar un nuevo componente del cobalto. ¿No son estas experiencias valiosas en sí mismas? Y si es así, ¿no podrían esas experiencias, y no solo las respectivas vidas en las que figuran, ser portadoras de valor intrínseco? Hay dos razones para dar una respuesta negativa.

Primero, cuando las contemplamos en el contexto de la vida en la que tienen lugar, esas experiencias pueden acabar proporcionándonos un valor menor, incluso ninguno. Supongamos que la primera de las mencionadas arriba –la musical– ocurre justo después de que la esposa del hombre muriera; ciertamente podemos pensar que es mejor si alguien en ese momento no goza absolutamente con nada. En general, la razón por la que toda

experiencia considerada fuera de la vida no puede verse como portadora inequívoca de un valor es que el valor percibido de una experiencia depende de cómo se sitúa en una vida, esto es, de cuándo y por qué y a quién le acontece, algo que ya ha sido subrayado por un buen número de filósofos contemporáneos[10]. Esto obra a favor de que las experiencias no pueden pasar el test de la persistencia del valor intrínseco. De tal modo, sintetizar un componente nuevo del cobalto, o descubrir una prueba para la conjetura de Goldbach, o una cura para el herpes, será de una «bondad» diferente en una vida dependiendo de en qué momento de la misma ocurra, por ejemplo, en nuestra juventud o en nuestra plenitud intelectual, y de cómo ocurra, por ejemplo, cuánto esfuerzo por nuestra parte conlleva[11]. Segundo, en los casos en los que esos juicios nos parecen inmunes a la inversión del sentido o a la pérdida de su valor como consecuencia de una ampliación de la perspectiva para que pueda incluir una vida como totalidad, esto sucede invariablemente porque el sujeto de la experiencia ha sido especificado con bastante detalle, por ejemplo, como un hombre bueno de cierta edad y condición marital, en cierta etapa de su carrera, sus logros recientes y objetivos usuales, etcétera. Pero claramente esto equivale a especificar su vida, haciendo así de la vida el lugar del valor intrínseco, y de la tesis del valor intrínseco la afirmación de que es un cierto tipo de vida lo que realmente constituye lo intrínsecamente valioso.

Las observaciones que acabamos de recordar sobre el valor interrelacionado de las experiencias y las vidas pueden encontrarse en cantidad sorprendente en una obra muy poco valorada de C. I. Lewis, Analysis of Knowledge and Valuation, escrita treinta años o más antes de que ese tipo de ideas encontraran formulación en la ética contemporánea. Aquí tenemos algunas citas significativas:

Una buena vida en su totalidad... es algo cuya bondad o maldad no puede descubrirse en ningún momento de manera inmediata, sino que puede contemplarse solo mediante una perspectiva imaginativa y sintética de su carácter en-el-todo (p. 483).

Una vida que comienza mal y acaba bien es mejor que una que comienza bien y acaba mal (p. 488).

Podemos perfectamente imaginar que dos vidas puedan estar formadas por constituyentes que son comparables por separado en sus valores inmediatos y momentáneos, y aun así una puede ser mejor que la otra. (p. 495)

La valoración final de una experiencia concreta es su valoración en tanto contribuyente al total de la experiencia –una vida entera– de la que forma parte como un elemento constituyente (p. 503).

En otras palabras, el valor de una experiencia considerado en sí mismo se encuentra subordinado al valor que aporta a una totalidad más amplia: la vida en la que se ubica y de la que forma parte. El valor ligado a una vida entera no es la suma de los valores de sus partes juzgadas aisladamente, porque una vida, como Moore y Lewis destacaron, constituye una unidad orgánica, una serie de episodios conectados internamente, caracterizados mutuamente, cuyos valores dependen no solo del valor de los episodios que la forman, sino del orden de su ocurrencia y de sus relaciones recíprocas. De modo que es la vida en conjunto entendida como complejo, y no los caracteres de las experiencias componentes, la auténtica portadora de valor intrínseco.

Por otra parte, las experiencias no podrían, a diferencia de las vidas, servir de ningún modo como loci de todos los juicios viables sobre el valor intrínseco, incluso si las dificultades que acabamos de plantear frente a la posibilidad de considerarlas portadoras del mismo se solucionaran alguna vez. Y esto es porque si bien las experiencias, entendidas en sentido amplio, son parte significativa de una vida, no constituyen la totalidad de la misma. Como subrayó muy claramente Thomas Nagel, no todo en la vida viene de la experiencia. Ciertos aspectos de la misma –como la fidelidad de la pareja, la reputación o al grado de privacidad del hogar– pueden situarse fuera de lo que experimentamos o conocemos; y otros aspectos –nuestra herencia intelectual, la realización de los proyectos personales o el desarrollo de nuestros hijos– pueden ir más allá de nuestra vida entera[12]. Aun así, estos aspectos no experienciales de una vida que ha sido vivida de cierto modo – por ejemplo, que no se manche nuestro nombre después de muertos, que no espíen nuestra vida privada con cámaras ocultas, que nuestra hija triunfe una vez nos hemos ido– contribuyen de modo importante al valor intrínseco de esa vida. Tal y como dice Nagel,

la vida de un hombre incluye muchas cosas que no tienen cabida dentro de los límites de su cuerpo y de su mente, y lo que le sucede puede incluir muchas cosas que no ocurren dentro de los límites de su vida[13].

En otras palabras, la noción de una vida humana no puede capturarse en su totalidad como la noción de una serie de experiencias, incluso si ellas forman el núcleo de esa vida, porque ciertos modos en que la vida es no son experienciales en ningún sentido.

Nada de esto significa negar que el valor de una vida dependa significativamente de las características de sus partes vividas en el tiempo, sobre todo de las experiencias que contiene. Por supuesto, si una vida concreta hubiera tenido «partes» en el tiempo muy diferentes, tendría casi inevitablemente un valor distinto. Pero aunque el valor de una vida dependa en gran medida del carácter de sus partes en el tiempo, eso no quiere decir que el valor de una vida dependa del valor de esas partes que la componen. Y es que, como ya hemos visto, el enraizamiento contextual de esas partes, y no solo los valores que podemos afirmar que detentan aisladamente, resulta crucial para el valor de esa totalidad de la que forman parte. Esto supone decir, exactamente, y una vez más, que el valor exhibido por las partes de una vida en el tiempo, como las experiencias, no pueden calificarse como valor intrínseco. Esas partes tienen como máximo un valor intrínseco prima facie, en el sentido de que probablemente contribuyan, en la dirección que ya manifiestan, al valor intrínseco propiamente dicho de la vida como un todo.

VII. VIDAS Y MUNDOS

Debemos encarar ahora una cuestión fundamental: ¿implica esa caracterización de una vida adecuada para asignarle un valor intrínseco la totalidad del mundo al que esa vida pertenece? He sostenido que una vida que es de cierto modo es el único sujeto posible de un juicio defendible sobre el valor intrínseco. Pero puede ser, primero, que para que juzguemos adecuadamente el valor de una vida vivida de cierto modo, este deba

especificarse tan minuciosamente que hacerlo no sea sino especificar una vida como un todo, y segundo, que especificar el conjunto de una vida sea en efecto especificar un mundo en su totalidad, a causa de las múltiples relaciones, tanto espaciales como temporales, que la vida mantiene con su entorno.

Si las cosas son así, se nos abre un fácil camino para concluir que una vida o una vida que es de cierto modo es el único objeto posible de un juicio viable sobre el valor intrínseco. Y es que los valores de los mundos en cuanto totalidad sin duda aprueban el doble test del valor intrínseco que hemos adoptado, concretamente, la propiedad de la autocontención y la propiedad de la persistencia: el valor de un mundo se contiene a sí mismo, no habiendo nada fuera de él, y su valor no es susceptible de alteración mediante otra contextualización, pues no hay nada que abarque tanto como él. Pero entonces si una vida especificada por completo implica efectivamente el mundo al que pertenece, el valor de esa vida será también claramente intrínseco.

No obstante, y si fuera posible, sería mejor que entendiéramos que una vida constituye una entidad lo suficientemente sustancial que incluso si no la entendemos de tal modo que determine un mundo posible en su totalidad, los juicios de valor ligados a esa vida seguirán siendo lo suficientemente resistentes a su invalidación si las contextualizamos completando el resto del mundo en el que ocurren; que una vida puede aún servir como sujeto de juicios válidos de valor intrínseco.

Pensemos en lo que supuestamente una vida incluye o implica. A nuestras vidas pertenece, por ejemplo, que tengamos un hijo y que quiera estudiar medicina en Harvard; que vivamos en un país fundado a finales del dieciocho y colonizado algunos siglos antes; que hablamos cierta lengua que se remonta al menos hasta Shakespeare; que nuestro sistema solar presume de contar con Saturno y sus anillos, etc. Existen innumerables bucles, en el tiempo y en el espacio, que nos conectan con nuestro mundo, la mayor parte de los cuales vemos cómo aparecen en lo que nuestra vida, en sentido amplio, es.

Parece que sobre este asunto podría plantearse un dilema que resultaría finalmente beneficioso. O bien dar cuenta de una vida da cuenta,

efectivamente, desde un punto de vista cualitativo, de la totalidad del mundo al que pertenece o no. Si lo hace, su valor –o el valor de esa vida siendo como es– será claramente tanto persistente como autocontenido. Si no, entonces, dado el amplio alcance de las vidas –los objetos, acciones, antecedentes históricos, consecuencias futuras, relaciones con otros, relaciones con el entorno, etc., que contienen–, aquello de lo que no daríamos cuenta en un mundo no especificado por la descripción completa de la vida en cuestión sería realmente tan remoto, tan desconectado de ella, que no tendría suficiente fuerza para alterar a causa de otras especificaciones el valor percibido. Por tanto, una vez más, el valor de esa vida que es de cierto modo parece, sin lugar a dudas, ser autocontenido y persistente.

VIII. EL VALOR DE LA BELLEZA NO INTRÍNSECA

Me dirijo ahora a las consecuencias de mis tesis en relación con ciertas cuestiones planteadas en el ámbito de la estética. Es célebre el dictum de Moore sobre que un mundo bello sin criaturas sentientes es, en cierto sentido, más valioso intrínsecamente que un mundo feo sin ellas. ¿Qué razones tiene para defender esto? No puedo ver nada que implique nuestra contemplación de la existencia de un mundo tal. Según la tesis que he defendido, en un mundo sin criaturas sentientes, pero que contuviera objetos naturales bellos, no podría haber valor intrínseco en absoluto, porque no hay vidas ricas en sensibilidad ni maneras de ser esas vidas, por lo que no hay bondad intrínseca en que esas vidas sean vividas así.

No obstante, un hermoso planeta desconocido e inexplorado, u otro objeto natural, podría aportar valor intrínseco a un mundo como el nuestro, que efectivamente contiene vidas sentientes ricas, ya que podemos decir que sería bueno que esas vidas tuvieran la posibilidad de experimentar algo semejante, incluso si su existencia no hubiera sido descubierta ni hubiéramos tenido experiencias de él. Su existencia hace a esas vidas más ricas, aunque solo ligeramente, en cuanto que esas posibilidades existan, incluso si no se reconocen. Comparemos el modo en que nuestra vida en una ciudad con buenas bibliotecas y cines es en virtud de ello más rica –porque contiene más posibilidades reales– que la vida en una ciudad sin esos lugares de cultura, incluso si no somos conscientes de su existencia.

Si pensamos en un mundo solo con hierba, en primera instancia nos parecerá intrínsecamente mejor que un mundo sin hierba. Parece entonces como si toda vida fuera portadora de un valor intrínseco, y no solo la vida rica sentiente. Pero creo que esta primera intuición está viciada, pues el placer al contemplar el mundo cubierto de hierba, frente al mundo yermo libre de sentimientos, se ha metido por medio y ha distorsionado nuestro juicio. Dicho de otro modo, la belleza visual del río Shenandoah no es intrínsecamente buena, ya que si no hay vidas en las que penetre o pueda penetrar la experiencia de la belleza, entonces no hay valor intrínseco. Pero un río Shenandoah sin descubrir ni experimentar sería aún capaz de contribuir al valor intrínseco de un mundo en el que hubiera vidas a las que podría enriquecer, y enriquecería, si fuera descubierto y experimentado.

Pensemos ahora en un hermoso cuadro, como La Venus del espejo de Velázquez, que según la tesis defendida aquí no es bueno de manera intrínseca, sino solo de modo instrumental. Un mundo que contenga solo la Venus de Velázquez –dejando al margen de momento las dificultades apuntadas arriba para que esa suposición tuviera sentido– no es intrínsecamente mejor que otro que no contiene nada. Quizá el cuadro sin nadie que lo contemple sea igual de bello, incluso dando por sentado que su belleza lo es en referencia a las capacidades perceptivas del hombre, pero no es intrínsecamente bello. Solo ese todo orgánico que lo incluye a él y a unos perceptores capaces de apreciar su belleza es realmente bello en ese sentido, es decir, en sí mismo.

Podríamos llevar esta observación aún más lejos: un cuadro como la Venus de Velázquez deja de ser intrínsecamente bello no solo porque su belleza exige sujetos que puedan experimentarla, sino también, y en gran parte, porque su belleza requiere un marco de referencia biológico, social e histórico global en cuyos términos se constituyen el significado y el atractivo del cuadro. Aun así, un mundo con seres humanos y una Venus de Velázquez sin descubrir sería, como lo sería un mundo poblado de seres humanos y un planeta y un río Shenandoah también sin descubrir, intrínsecamente mejor que un mundo sin él. O al menos así lo creo.

Consideremos finalmente una obra maestra musical, como la Cuarta Sinfonía de Brahms. Aunque como melómano que soy me siento tentado a hacer una excepción con la música, y a conceder a obras de ese nivel un

valor intrínseco, al margen de la inmensa debilidad y respeto que siento por obras de semejante categoría, la verdad es que no tienen ninguno. Ni siquiera la gratificante experiencia de oírla tiene, estrictamente hablando, valor intrínseco –es decir, un valor autocontenido y persistente–. No obstante, lo que muy probablemente sí tenga valor intrínseco es que hay vidas que contienen experiencias satisfactorias de esa sinfonía de Brahms, vidas que se caracterizan además de otros modos que aseguran que la clara belleza de esas experiencias satisfactorias no se vea minada ni disminuida.

IX. CONSIDERACIONES FINALES

He defendido que las vidas de seres sentientes que son de cierta manera son los sujetos básicos –y muy probablemente los únicos– de los juicios válidos sobre el valor intrínseco. Y lo he defendido fundamentalmente destacando su superioridad respecto a otras propuestas que conceden, por el contrario, ese rol a hechos externos de cierto tipo o a experiencias que tienen ciertas características, y también mostrando cómo las vidas constituyen precisamente el continente perfecto para que sus valores intrínsecos aparentes pasen el test de la autocontención y la persistencia.

Si lo defendido aquí es correcto, sabremos sin duda cuál es la forma válida que han de tomar los juicios sobre el valor intrínseco. Deben decir algo sobre si una rica vida sensible que es de cierta forma es intrínsecamente buena o mala. Y si lo defendido aquí es correcto, sabremos también lo que en último término deseamos, de manera incondicional, y por sí mismo. No se trata de que ciertos objetos existan, ni de que ciertas experiencias ocurran, ni de que ciertos estados de cosas impersonales se den, sino de que vidas ricas en sensibilidad, las nuestras propias y las de los demás, sean de cierta manera.

Por supuesto, esto no es todo lo que queremos saber. Ni tampoco es lo que más queremos saber. Lo que queremos saber es qué hace que tales juicios sean ciertos, es decir, cuáles son las maneras que esas vidas han de tener. Pero, por lo que yo sé, no hay algoritmo alguno a tal respecto. Descubrirlo es, más bien, tarea de toda una vida. Y no todo lo que afecta a esa vida es filosófico.

Notas al pie

[1] Una vida que es de una manera –dicho genéricamente, que tenga una cierta propiedad muy compleja– es un estado de cosas sobre la vida entera, aunque un estado conectado estrechamente, y de maneras muy complejas, con innumerables estados de cosas que consisten en fragmentos de vida que se viven de otros modos diferentes y más simples. Además, una vida y una vida que es de la manera que es, aunque estén íntimamente relacionadas, pueden distinguirse, aunque solo apenas: mientras la vida puede verse como el locus de un juicio de valor intrínseco viable, es la vida que es de una manera lo que constituye, estrictamente hablando, el sujeto de ese juicio de valor. Dicho esto, en lo que sigue no pretendo respetar invariablemente esa tan delicada distinción entre una vida y una vida vivida del modo en que lo es.

[2] Vid. su Anarchy, State and Utopia (Oxford, Blackwell, 1974).

[3] Parece que hay contraejemplos a esta idea, pero mal formulados. Por ejemplo, ¿no podría haber un mundo con solo dos cosas, x e y, tales que el valor de x fuera condición del valor de y, y el valor de y condición del valor de x? Parece que entonces tanto x como y serían valiosos, mientras ninguno sería valioso de modo intrínseco. Pero incluso si admitiéramos un mundo tal, habría algo intrínsecamente valioso en él, concretamente, el complejo de x e y, que existe en tanto x e y existen.

[4] No proponemos esta breve defensa del carácter ineludible del valor intrínseco como negación de que la justificación local, día a día de la acción aluda a todos los tipos de valores, y de modo tal que suspenda en ese nivel local otras exigencias de justificación. Pero creo que sucede de otro modo con la justificación global de la acción, en el nivel del proyecto de vida o modo de vida como un todo.

[5] Vid. G. E. Moore, Principia Ethica (trad. A. García Díaz), México, UNAM, 1983, sec. 112, p. 176. Puede encontrarse una discusión en Monroe Beardsley, «Intrinsic Value», Philosophical and Phenomenological Research 26 (1965): 1-17.

[6] Christine Korsgaard, «Two Distinctions in Goodness», Philosophical Review 92 (1983): 169-95 (p. 171).

[7] Para una discusión complementaria sobre los valores intrínsecos e instrumentales de las obras de arte, vid. mi «Art, Value and Philosophy», reseña crítica de Malcom Budd, Values of Art, Mind 105 (1996): 667-82.

[8] Si una vida es de hecho simplemente coextensiva con el mundo en el que vive es algo a lo que atenderá en la sección VII.

[9] Desde luego, incluso eso puede no ser valioso intrínsecamente. Es decir, podríamos decir que incluso la buena-salud-bajo-unas-buenas-condiciones-de-vida puede ser valioso solo instrumentalmente, dadas las actividades, experiencias o logros intrínsecamente valiosos que hace posible. Pero la idea aquí es solo que entendemos correctamente tal bondad como valiosa finalmente solo en la medida en que la vemos intrínsecamente valiosa.

[10] Vid., por ejemplo, C. I. Lewis, An Analysis of Knowledge and Valuation (La Salle, IL, Open Court, 1946); Michael Slote, Goods and Virtues (Oxford, Oxford University Press, 1985); David Velleman, «Well-Being and Time», Pacific Philosophical Quarterly 72 (1991): 48-77.

[11] Vid., por ejemplo, Slote, Goods and Virtues, y Bernard Williams, «Persons, Character and Morality», en Amelie Rorty (ed.), The Identities of Persons (Oxford, Blackwell, 1976), 197-216.

[12] Puede encontrarse otro indicio de esta visión, una vez más, en C. I. Lewis: «Los límites de una vida no son sus límites físicos, sino su horizonte» (An Analysis of Knowledge and Valuation, 503).

[13] Thomas Nagel, «Death», en Mortal Questions (Cambridge, Cambridge University Press, 1979), 6.

Table of Contents